Special Book Collection
Brandeis University Library

"The search for truth even unto its innermost parts"

In Honor of

Mrs. Lewis M. Bloomingdale

The Gift of

A Group of Friends

The National Women's Committee of Brandeis University

QUARANTE ANS

DE

MUSIQUE

LC 10-10968

Droits de reproduction et de traduction réservés pour tous les pays
y compris la Hollande.

491-09. — Coulommiers. Imp. Paul-BRODARD. — 10-09.

ERNEST REYER

QUARANTE ANS
DE
MUSIQUE

PUBLIÉS
AVEC UNE PRÉFACE ET DES NOTES
PAR
ÉMILE HENRIOT

PARIS
CALMANN-LÉVY, ÉDITEURS
3, RUE AUBER, 3

ML 60
H497

PRÉFACE

Ce n'est pas une étude sur Reyer que j'entreprends. Une amitié quasi filiale, une admiration profonde ne sont pas des titres suffisants.

Je laisse à d'autres, plus avertis ou plus autorisés, le soin de parler comme il convient de l'illustre auteur de *Sigurd* et de *Salammbô*.

Plus modeste dans mon dessein, je voudrais dire ici quelques mots de l'écrivain dont se doublait si merveilleusement le musicien que fut Reyer.

Au lendemain de sa mort, un de ses amis écrivait qu'il avait mérité l'Académie Française. Cela pourrait bien être. Un jour il sera permis de dire pourquoi il n'en fut pas. Son œuvre littéraire, bien que considérable — pendant quarante années il jugea la production musicale dans différents jour-

naux, — peut sembler assez mince aux yeux des moins avertis. Il est malaisé, en effet, d'aller chercher dans les collections du *Courrier de Paris* ou du *Journal des Débats* les pages vives et charmantes, d'un esprit si français, que Reyer y publia.

Cette œuvre pourtant suffirait à la renommée d'un autre. Pour Reyer, il est avant tout, et on veut qu'il ne soit qu'un musicien. Cela fait oublier qu'il fut un excellent, un remarquable critique.

Dès son arrivée à Paris, qui eut lieu au lendemain de la révolution de 1848, Reyer se lia avec ce que les lettres, la musique et les arts avaient de meilleur et de plus brillant. Ami de Théophile Gautier, qui écrivit pour lui le *Selam* (1850), ami de Baudelaire, de Gérard de Nerval, de Henri Heine et de Flaubert, de Félicien David et de Berlioz, il fut rapidement introduit dans les rédactions de la *Revue Française*, du *Moniteur Universel*, de la *Gazette musicale*, où il publia, de façon assez peu régulière au début, ses premiers articles.

Ce ne fut qu'en 1857 qu'il devint titulaire de la chronique musicale du *Courrier de Paris*, auquel il collabora pendant trois ans.

En 1866 il entrait au *Journal des Débats*. M. d'Ortigue y avait succédé quelques mois auparavant à Hector Berlioz, qui, fatigué, las, renonçait,

après les avoir remplies pendant trente ans, à ses fonctions de critique.

La mort soudaine de d'Ortigue faisait place à Reyer, qui jusqu'en 1899 devait maintenir aux *Débats* son jugement impartial et qui ne transigeait pas quand il s'agissait de son art.

C'est à Gounod — et il lui en garda toujours une vive reconnaissance — que Reyer dut de l'emporter sur les nombreux concurrents qui briguaient cette importante situation.

En 1875 Reyer se décida à réunir en un volume une vingtaine d'articles parus naguère dans le *Courrier de Paris*, au *Moniteur*, aux *Débats*, à la *Revue Française*. Ce fut ce livre qu'il nomma, non sans esprit, *Notes de musique*. La courte préface qui le précède assure qu' « il n'y a pas de préface à écrire pour un livre qui n'est pas un livre » et que, si le premier volume avait quelque succès, l'auteur en écrirait un second. « Aujourd'hui plus que jamais, concluait-il, les musiciens ont des loisirs pour faire autre chose que de la musique. »

Le livre eut du succès, on en fit deux éditions, ce qui est déjà quelque chose pour un livre qui n'est en somme pas inédit. Le temps passa, Reyer n'écrivit jamais le second volume qu'il avait annoncé. Du moins, s'il l'écrivit, — et plusieurs autres avec — ne le publia-t-il jamais.

Ce n'est point qu'il n'en trouvât le temps, puisque ses feuilletons paraissaient au *Journal des Débats* d'une façon assez régulière; la négligence seule lui fit remettre de jour en jour le soin de cette publication. Un éditeur lui proposa de les réimprimer et c'est, je crois bien, par la faute de Reyer, si l'affaire n'eut point de suites. Son intention était pourtant formelle. Ce ne fut jusqu'à la fin de sa vie qu'une intention. Il y faut voir pour preuve le fait suivant : les feuilletons que Reyer publia au *Courrier de Paris* de 1857 à 1860 et au *Journal des Débats* de 1866 à 1899 et dont il donna sa propre collection à la bibliothèque de l'Opéra, voici déjà quelques années, sont tous soigneusement revus, corrigés, annotés de sa main.

Il fallut que le maître se rendît un jour — quelques mois avant sa mort — à mes amicales instances et consentît à ce que ses feuilletons fussent réunis, à la condition toutefois qu'il n'aurait à s'occuper de rien, sinon que de revoir en dernier lieu les épreuves, pour l'ordre qu'il conviendrait de donner au volume.

Je me mis en devoir de dépouiller les feuilletons jaunis et déjà tout poudreux qui sont à la Bibliothèque de l'Opéra, je m'occupais de chercher un éditeur, quand, le 15 janvier 1909, mon vieil et grand ami succombait.

*
* *

J'ai eu le bonheur de connaître Reyer et très intimement. Je dirai sans doute un jour quel homme exquis, quel ami sensible et charmant ce fut. Je ne retiens ici de toutes ses vertus que la plus littéraire : la sincérité. La critique d'Ernest Reyer vaut par son absolue, son admirable sincérité. Ceux qui l'ont vu de près peuvent confirmer ce que j'avance. Jamais Reyer n'a dit ou n'a écrit quelque chose qui fût contraire à son sentiment. Quelque rudesse dans l'expression, bien plus apparente que foncière, et du mordant, ont suffi à établir à tout jamais sa réputation d'homme éperdument sincère, un peu bourru, d'Alceste qui ne serait pas misanthrope, mais au contraire infiniment spirituel. Si la politesse ou l'amitié l'obligeaient à modifier son sentiment, il préférait se taire.

Un tel amour de la vérité, une telle probité ne sauraient être sans inconvénients. L'auteur de *Sigurd* l'a su à ses dépens. On lui pardonna mal certains mots, certaines de ces phrases comme il savait en tourner, pleines d'une charmante ironie, de réticences et de malicieuse moquerie, dont il aimait à égratigner — oh! sans lui faire grand

mal, mais assez pour lui montrer qu'il n'était pas dupe — le faux artiste, le méchant auteur et le mauvais musicien.

Quelques-uns même, et non des moindres, qu'il ne ménagea pas (je sais à qui je pense) du haut de sa tribune du *Journal des Débats* ne peuvent oublier et ne désarment pas même devant la mort.

Si entier dans ses jugements que fut Reyer, il avait un caractère trop élevé, trop de droiture dans l'esprit et dans le cœur, pour ne pas admettre qu'il pût se tromper quelquefois. Voici la profession de foi qu'il fit aux lecteurs du *Journal des Débats*, dans le premier article qu'il y publia, le 2 décembre 1866 :

« ..... Ma profession de foi, je l'ai faite ailleurs et je n'ai pas besoin de la renouveler ici. Si j'ai de très vives prédilections, je n'ai pas de parti pris, pas de préventions systématiques et je sais reconnaître le beau, partout où il est réellement, en faisant toutefois cette réserve qu'il est absolu dans les œuvres d'une certaine école et que, dans d'autres, il ne peut être que relatif; l'amour du beau ne m'empêche pas de convenir que le joli est aimable; j'ai l'estomac assez complaisant pour pouvoir dîner d'une symphonie et souper d'une chanson.... De là à être éclectique, il y a loin; de là

à applaudir les pauvretés musicales pour lesquelles une fraction beaucoup trop considérable du public parisien se passionne depuis quelques années, la distance est plus grande encore. Puisque je viens de parler des tendances actuelles du dilettantisme parisien (je dis actuelles, mais elles sont déjà de vieille date[1]), qu'il me soit permis de faire une réflexion qui trouve ici tout naturellement sa place : on confond chez nous le sentiment musical avec la recherche de certaines sensations que je ne veux pas qualifier d'une façon trop brutale, auxquelles la musique sert de prétexte et auxquelles cependant elle est tout à fait étrangère. Pourquoi cette confusion et d'où vient-elle? Je ne puis guère me l'expliquer que par la prétention que nous avons en général de vouloir juger et comprendre les arts spéciaux (la musique surtout) avec nos nerfs, avec nos sens, sans une éducation préalable, sans l'aide de connaissances acquises. Quand on parle à certaines gens de la valeur d'une œuvre qui n'est point de leur goût, ils vous répondent sans la moindre hésitation que cette œuvre ne leur a pas plu, qu'ils y ont bâillé ou dormi, et partant qu'elle est mauvaise. Ont-ils pris plaisir à l'audition d'un petit opuscule burlesque, de quelques-unes de ces bouffonneries que les Allemands appellent *Possen*,

1. Ceci, ne l'oublions pas, est écrit en 1866.

qui les divertissent fort, mais qu'ils tiennent pour ce qu'elles valent, aussitôt vous voyez ces mélomanes trop faciles à émouvoir, proclamer qu'ils ont trouvé leur critérium musical, vous rappeler sentencieusement la vieille et sotte qualification de la musique et en conclure que, puisque la musique est un art d'agrément, il n'y a pas d'autre musique que la musique agréable. Est-ce à dire pour cela qu'il faille faire subir un examen de solfège ou de contrepoint à toute personne qui se présente à la porte d'une salle de concert ou d'un théâtre lyrique où l'on exécute une œuvre sérieuse?

» Assurément non; mais je voudrais que le public, prêché plus souvent par des gens compétents et désireux de l'instruire, comprît qu'il doit se défier un peu plus de ses goûts naturels, de ses préférences pour le joli, le facile, le trivial même; se défier de ses impressions du moment quand il entend pour la première fois une œuvre savante et forte, et qu'il ne doit surtout pas se hâter d'affirmer son opinion sur l'œuvre elle-même et sur l'artiste convaincu qui l'a péniblement et consciencieusement élaborée. Je m'en souviens, il y a bien longtemps de cela, — et j'aime à confesser un péché de jeunesse — on venait de donner la première représentation du *Prophète* à laquelle j'avais assisté dans les conditions les plus fatigantes : mal assis, mal avoisiné, juché sur un banc et adossé à l'une des

cariatides de l'amphithéâtre (le paradis de l'Opéra). J'en étais sorti moulu, harassé, abasourdi, donnant le bras à un ami à qui j'avais hâte de faire partager mes confidences, de raconter mes impressions. Que Dieu me pardonne, après Meyerbeer, auquel je fis plus tard l'aveu de ma faute, toutes les hérésies qui sortirent de ma bouche cette nuit-là. Les tuyaux de cheminée de la rue des Martyrs s'éclairaient déjà aux premiers feux du crépuscule et je cherchais encore des mots, des phrases, et des périphrases pour exprimer mes doléances, pour définir et justifier mon ennui. Les comparaisons les plus absurdes venaient au bout de ma langue et s'en allaient rebondir aux oreilles de mon ami, qui haussait les épaules et me laissait parler. Quand j'eus fini, il me serra la main et me fit promettre que je retournerai entendre *le Prophète* dans de meilleures conditions que la première fois. J'y retournai en effet; et mieux placé, mieux disposé, je compris alors ce que je n'avais pas compris la veille : les beautés de l'œuvre m'apparurent dans toute leur splendeur; je les voyais défiler devant moi comme de belles statues mouvantes qui se dévoilent à mesure qu'elles passent; c'était une transfiguration, c'était une initiation spontanée, c'était la révélation d'un chef-d'œuvre.

» Depuis cette aventure, dont l'impression ne

s'effacera jamais de mon souvenir, je me défie du jugement de ceux qui, après une seule audition, croient pouvoir se prononcer sur la valeur d'une œuvre, et je me défie aussi de mon propre jugement... »

*
* *

Bien plus, il ne se défiait pas seulement de son propre jugement, il lui arriva en plusieurs occasions de le modifier entièrement, à quelques années d'intervalle.

Dans ses très intéressants *Souvenirs d'Allemagne*[1] Reyer raconte l'impression qu'il reçut lorsqu'il entendit pour la première fois *Tristan et Iseult* à Weimar, où son ami Lassen lui en joua la partition au piano. Reyer n'avait rien compris à *Tristan*. Il n'y vit que des « aberrations », et dans le sublime duo du second acte « qu'un acte de folie amoureuse ». C'était, il faut le dire, la date a son importance, en 1864. Or, dans un feuilleton du 22 mars 1884, Reyer faisait amende honorable à Wagner et convenait avec la meilleure grâce du monde qu'il s'était trompé, vingt ans auparavant, et que *Tristan* était une belle œuvre, et très forte.

1. *Notes de Musique*, pp. 80 et suiv.

« ..... La grâce m'a touché », dit-il, après avoir courageusement cité le passage des *Notes de Musique*.

N'est-il point très beau et très loyal, n'est-ce pas le fait d'une rare probité, que de se condamner soi-même, et, de son propre mouvement, après vingt ans, de reconnaître son erreur?

Un artiste se perfectionne sans cesse. Il est très naturel que, dans une série de jugements qui se développe sur un espace de quarante ans, l'on trouve de ces contradictions, qui sont, encore une fois, beaucoup plus le fait de la sincérité que les variations d'un esprit flottant ou peu raisonnable.

Reyer faisait ce que l'on nomme aujourd'hui de la critique personnelle. Je veux dire qu'il donnait son opinion et jugeait avec ses goûts. Volontiers il dit *je*, et il parle de lui, ce qui en général est bien préférable à l'hypocrisie du jugement soi-disant impersonnel, et ici en particulier, tout à fait délicieux à cause du goût, des souvenirs et des anecdotes dont Reyer prenait plaisir à enjoliver ses feuilletons. « Je ne m'exagère certes pas la valeur et la portée de mon opinion personnelle; mais enfin je dois au public mon opinion et non celle des autres », écrit-il le 13 septembre 1859.

Il jugeait nettement, clairement, sans préjugés

et seulement occupé à démêler le beau d'avec le laid, le sincère et le faux, l'art et le mercantilisme.

Beaucoup plus descriptif que symphoniste, il aimait la couleur, le pittoresque et la clarté. Reyer était un Latin, il n'était même qu'un Latin.

Il s'attachait, comme ceux de sa race, davantage à l'expression extérieure des sentiments et à la beauté des formes qu'à des traductions, des transpositions symphoniques d'états d'âme plus ou moins complexes. Sa critique est, comme sa musique, très littéraire — plus littéraire que musicale, plus poétique que technique. C'est là peut-être qu'est la source de son génie. Il était encore plus poète que musicien, peut-être même plus peintre que poète. Sa vie, son esprit, ses goûts étaient d'un poète et, si l'expression n'était ridicule, il faudrait dire qu'il avait une âme poétique.

Il ne faut pas croire toutefois qu'il fut hostile aux manifestations d'un art différent du sien. Ce qui l'inquiétait dans la « musique de l'avenir », c'était beaucoup plus le mépris des anciennes formules que le goût d'innover, et il aimait à répéter aux jeunes musiciens qu'à travers Wagner il fallait voir Bach, Weber et Glück. Ce qu'il préférait surtout c'était les maîtres à la fréquentation desquels il avait appris son art : Glück, Weber, Spontini, Félicien David, Berlioz;... je me souviens l'avoir

vu pleurer d'émotion, comme Berlioz, en écoutant cette romance de *Nina*, de Dalayrac, qui commence ainsi :

C'est donc ici que chaque jour...

et dont l'air est si touchant....

*
* *

On a beaucoup parlé de Wagner à propos de Reyer. On a attribué au colosse allemand une influence qu'il n'a certes pas eue aussi grande qu'on veut le croire sur l'auteur de *Salammbô*.

Ce n'est pas à moi de rechercher ce que Reyer doit à Wagner. Je ne pourrais le faire que d'une façon toute littéraire et Reyer n'aimait pas que l'on fît de la littérature en parlant de musique[1], surtout quand il s'agissait de la sienne. Je n'insiste donc point. On trouvera d'ailleurs dans ce volume un grand nombre d'articles sur l'œuvre wagnérienne.

Cela permettra sans doute à la critique contemporaine de connaître plus nettement le jugement que Reyer portait sur elle. Les uns disent qu'il n'aimait pas Wagner, d'autres affirment qu'il l'aimait trop.

1. Il y a là une apparence de contradiction. Reyer écrivait des feuilletons très *littéraires*, mais il n'aimait pas que l'on apportât de la littérature dans l'amour de la musique. C'est une nuance.

Ni les uns ni les autres n'ont raison, ce me semble.... « Je ne suis pas un wagnérien enragé, disait-il, et pas plus un wagnérien de parti pris, qu'un wagnérien sans le savoir. »

Il faut noter en outre que Reyer fut le premier à glorifier « M. Richard Wagner ». Il combattit pour lui en 1861, lors de la chute du *Tannhauser*, et lutta longtemps pour faire jouer à l'Opéra la *Valkyrie*, *Lohengrin* et les *Maîtres Chanteurs*. Pendant les années qui suivirent la guerre, il fallait certes de la noblesse et du courage pour oser parler de Wagner dans les termes où il l'a fait. Un patriotisme suspect veillait aux destinées de la musique française et Reyer, tout en rendant justice à la peu courtoise conduite de Wagner à l'égard de la France, ne cessa d'estimer ses œuvres comme il devait le faire, en artiste, et de réclamer leur représentation à Paris.

Mais s'il aimait, mettons s'il admirait Wagner, il ne pouvait souffrir le wagnérisme, à cause de ses suites. « Le seul musicien qui puisse faire de la musique wagnérienne, disait-il, c'est Wagner, ne l'oubliez pas !... »

Un autre nom qui revient sans cesse sous sa plume et que l'on rencontre presque dans chacun de ses feuilletons, c'est celui de Berlioz. Toute sa vie la pensée de Berlioz fut très vive chez Reyer.

C'est grâce à lui que fut joué le *Selam*, c'est sur ses conseils que Reyer écrivit ses premiers ouvrages. « Couvert d'ans et de gloire », il parlait encore de lui avec l'émotion du disciple devant son maître.

Si la reconnaissance et l'admiration sont pour beaucoup dans les sentiments qu'il portait à l'auteur des *Troyens*, peut-être y avait-il aussi la conscience que leurs deux destinées présentaient, du moins quant aux débuts, certaines ressemblances.

Pour si attaché qu'il parût aux classiques et à ses maîtres, Berlioz et Félicien David, Reyer se montrait aussi très favorable aux plus jeunes. Bizet, Lalo trouvèrent en lui un défenseur ardent.

« Le jugement d'une génération sur l'œuvre des générations qui suivent est assez souvent d'une certaine mollesse, » a écrit M. Rémy de Gourmont. Toutefois les articles que Reyer publia sur les premières œuvres de Chabrier, de Godard, de César Franck et de M. Bruneau, dont il était par lui-même assez éloigné, témoignent d'une grande compréhension.

*
* *

Ce qui plaît surtout dans les feuilletons de Reyer, c'est le style. Ses idées, très nettes, très arrêtées,

très entières, il les traduisait en phrases courtes, concises, mordantes, d'un ton toujours spirituel, d'une écriture bien à lui et à la formation de laquelle l'amitié de Théophile Gautier n'avait pas été étrangère. Qu'on lise, dans les *Notes de Musique*, l'*Histoire d'un musicien* et les *Souvenirs d'Allemagne*. Cela est d'un grand écrivain, d'un grand écrivain classique. La phrase est nerveuse, pittoresque, amusante, colorée, vive. Il est à regretter vraiment que Reyer n'ait pas écrit ses Mémoires. De quel charme n'eussent-ils pas été!... J'espère pouvoir donner prochainement sa correspondance. Il y a là des lettres exquises, des pages admirables.

Reyer a laissé de curieuses aquarelles, où le souci d'exactitude dans le détail va jusqu'à la sécheresse. Son style, sans être sec, est tout pareil : minutieux, correct, serré. A chaque instant, de piquants souvenirs, des mots charmants, de plaisantes anecdotes. Peu de termes techniques.

Le moins musicien peut lire en entier les feuilletons des *Débats* : il n'y trouvera rien qui l'arrête, aucun de ces termes spéciaux, difficiles, barbares, dont la critique musicale contemporaine se plaît à obscurcir ses écrits et qui n'ont point d'intérêt pour ceux qui ne sont pas du métier. Reyer s'en gardait soigneusement. « Vous seriez bien avancés, disait-il à propos de *Werther*, quand je vous aurai dit que

le prélude est en *ré*.... » Il avait en art la clarté pour règle et faisait en somme de la critique musicale à la manière de Stendhal, qu'il traita un jour de façon assez cavalière, lui et son livre sur Rossini.

Ajouterai-je que Reyer travaillait beaucoup ses feuilletons? Que de fois naguère quittait-il de meilleure heure le cercle amical, où il venait dîner chaque dimanche, à cause « du feuilleton qui l'attendait... ».

Je répéterai volontiers ici le mot dont Reyer se servit pour juger ses *Notes de Musique*. Ceci n'est pas un livre : c'est un recueil de feuilletons.

Que le lecteur veuille bien ne pas oublier que les diverses pages que nous lui offrons ici furent écrites pour les lecteurs d'un journal, sinon au jour le jour, du moins avec un soin constant de l'actualité, comme il sied à un critique.

D'autre part, le choix que nous avons opéré dans ces feuilletons porte sur un espace de quarante ans, puisque les pages consacrées à *Euryanthe* datent de septembre 1857 et celles des *Maîtres Chanteurs*, de novembre 1897. Cela suffira sans doute à expliquer les redites, les répétitions, les contradictions même qu'on y pourra trouver, à quelques feuillets d'intervalle. Il eût été peut-être facile de faire disparaître ces taches légères. Nous n'avons pas cru qu'il nous fût permis de changer quoi que ce soit à ce que

Reyer a écrit. Le lecteur y remédiera lui-même en se reportant à la date de chaque article.

Il était assez délicat de choisir parmi les cinq ou six cents feuilletons du *Courrier de Paris* et du *Journal des Débats* de quoi fournir la matière d'un volume in-18, une trentaine au plus. Nous fûmes obligé de laisser de côté d'admirables pages, d'éloquents morceaux, nous attachant seulement à donner ici les principaux éléments qui composent le jugement général que le maître portait sur la musique.

Comme Reyer en 1875, nous dirons que si ce volume réussit, nous en publierons un autre, en espérant toutefois mieux tenir notre promesse que l'auteur des *Notes de Musique*.

J'ai ajouté en appendice une table chronologique de tous les articles que Reyer a publiés dans le *Courrier de Paris* et le *Journal des Débats*. J'espère que ce travail pourra être de quelque utilité aux personnes qui voudraient chercher ici des documents que les dimensions de ce livre nous empêchent d'y mettre; et qu'ils y trouveront les renseignements nécessaires pour d'autres recherches.

Il me reste à adresser mes remerciements pour leur obligeance à madame Ernestine Rey-Reyer, la fille de l'auteur de *Salammbô*, à M. Charles

Malherbe, l'érudit bibliothécaire de l'Opéra, à M. Martial Teneo, à M. Adolphe Boschot, qui ont bien voulu s'intéresser, à différents titres, à ce volume, et à MM. Calmann-Lévy qui, en le publiant, ont assurément rendu un réel service à l'histoire musicale du XIXe siècle [1].

ÉMILE HENRIOT.

1. Cette préface est composée, le livre aussi, lorsque paraît le volume de M. Adolphe Jullien sur Ernest Reyer. J'éprouve le plus vif plaisir à y renvoyer les lecteurs de celui-ci. Après les cent pages de M. Adolphe Jullien, il n'y a plus rien à ajouter sur Reyer. E. H.

ERNEST REYER

LA STATUE

(*Opéra-Comique*, 3 mai 1878.)

On en avait tant parlé et depuis si longtemps qu'on avait fini par ne plus y croire. Moi j'espérais toujours et je cherchais un ténor. Quand je l'eus trouvé, on voulut me le prendre. « Ce ténor m'appartient de droit. » A quoi je répondis : il m'appartient de fait et je le garde. Ah, mon Dieu ! il y a des gens à qui cela était fort égal qu'on jouât *la Statue* ou qu'on ne la jouât pas. Elle attendait depuis dix-sept ans : ils l'auraient bien attendue dix-sept ans encore. Par le fait, M. Sellier ayant été pris par le directeur de l'Opéra, M. Talazac était tout naturellement désigné pour rentrer à l'Opéra-Comique et M. Carvalho avait quelque raison de compter sur lui. Mais mes précautions étaient prises et bien prises. J'avais reçu de sérieuses promesses de personnages haut placés qui lorsqu'ils ont donné leur parole savent la tenir. Ils m'avaient dit : M. Talazac entrera au Théâtre-Lyrique

pour y chanter *la Statue*, et voilà comment M. Talazac, en sortant du Conservatoire, a été engagé au Théâtre-Lyrique. La déconfiture de ce théâtre lui ayant rendu sa pleine et entière liberté, ce qu'il était inutile de songer à lui contester, et ce qu'on essaya de faire pourtant, il a signé volontairement, et à de superbes conditions, un engagement avec le directeur de l'Opéra-Comique. S'il a fait mettre dans cet engagement qu'il ne dirait pas de dialogue, c'est uniquement parce qu'il se défie de sa prononciation gasconne et non parce qu'il trouve la prose indigne de lui. Rien n'est fatigant d'ailleurs comme de faire alterner la parole avec la musique, et on ne saurait blâmer un chanteur qui possède une voix de ténor comme celle de M. Talazac, de prendre toutes les précautions, même les plus minutieuses, pour la conserver. Assurément M. Talazac, par la nature même de la beauté de son organe, peut prétendre à tenir quelque jour sa place à l'Opéra ; mais je vous assure bien que la vanité est son moindre défaut, et qu'on ne vit jamais chanteur plus docile et plus respectueux.

Il n'y a pas de points d'orgue dans ma partition et il n'y en a pas mis, n'étant pas encore en état d'en composer lui-même, ce qui est peut-être plus heureux pour moi que pour lui. Sur ce chapitre-là, nous ne serions jamais arrivés à nous entendre, mon opinion étant que les points d'orgue ne sont pas choses indispensables, même au succès de l'auteur, et ensuite que les curés sont faits pour dire la messe et les sacristains pour la servir.

Je redoutais cependant, à mesure que les études de *la Statue* avançaient, de voir mettre sur le tapis, particulièrement par mademoiselle Chevrier, cette question du point d'orgue qui, entre la belle Margyane et moi, eût pu amener un conflit.

Or, un jour qu'elle venait de chanter avec une rare perfection son air du deuxième acte, l'air qui dans la nouvelle partition remplace les couplets, je lui dis très sérieusement ceci : « Voilà un morceau, mademoiselle, dans lequel vous produirez certainement beaucoup d'effet, car vous le chantez à ravir ; mais vous en produiriez encore bien davantage, s'il se terminait par une cadence qui ferait valoir toute la flexibilité de votre voix, une cadence dans le genre de celle-ci. » Et alors je me mis à improviser un point d'orgue, auquel ne manquaient ni les arpèges, ni les gammes rapides, ni les trilles, ni les notes piquées, ni aucun de ces artifices qui sont les ressources de certaines cantatrices et font la grande joie du public.

Je venais d'achever mon improvisation, et levant les yeux sur mademoiselle Chevrier, je la vis qui dardait sur moi un regard tellement effaré que j'éclatai de rire. « Ah ! mon Dieu, dit-elle, vous m'avez fait peur... » Ma plaisanterie avait réussi et dès ce moment je fus complètement rassuré. A part un petit changement tout à fait insignifiant que j'ai proposé moi-même à M. Talazac ma partition a été exécutée telle que je l'ai écrite, et ce n'est pas là la moindre satisfaction que mes excellents interprètes m'aient fournie. On a vu des chanteurs (ce sont ordinairement les plus renommés)

imposer de singulières exigences aux plus célèbres compositeurs. Quant aux cantatrices, je n'en parle pas. Eh bien! pour ce qui me concerne je n'ai jamais rien vu de pareil. Il est vrai que jusqu'à présent je n'ai eu que deux ouvrages joués à l'Opéra : *Erostrate*, de si triste mémoire, et *Sacountala*, dans lequel on ne chante pas.

La Statue a été jouée au Théâtre-Lyrique, à la suite d'une sommation adressée à M. Charles Réty, alors directeur de ce théâtre, par ministère d'huissier.

Un traité m'avait été fait par M. Carvalho, et M. Charles Réty était tenu de remplir les engagements de son prédécesseur.

Il ne demandait pas mieux, du reste, que de jouer *la Statue*. C'est un fort galant homme avec lequel j'ai conservé, depuis, les relations les plus amicales; mais il avait des embarras d'argent; l'auteur d'une pièce reçue postérieurement à la mienne s'offrait à lui venir en aide et demandait un tour de faveur. Il était sur le point de consentir lorsque maître V..., huissier patenté, lui remit un paquet volumineux (c'était ma partition) accompagné d'une feuille de papier timbré. Le grimoire ministériel produisit son effet. Mon traité stipulait un dédit assez considérable. Quant au paquet, M. Réty ne l'ouvrit pas, fort heureusement. Il y entrait pour une bonne moitié de papier blanc. Les études de *la Statue* commencèrent immédiatement et j'achevai l'ouvrage pendant les répétitions. Le rôle de Selim fut donné à M. Peschard; celui de Margyane à mademoiselle Gilliez. Ce n'est que plus tard et devant l'insuffisance de ces

deux artistes, que mes collaborateurs me décidèrent à choisir Monjauze et mademoiselle Blanche Baretti. Ce pauvre Monjauze, je n'en voulais pas. Sa voix me semblait grêle et nasillarde; j'avais toujours dans l'oreille la façon dont il chantait dans la *Fanchonnette* : « Je suis colonel. » Peu à peu il me sembla que son organe s'élargissait et prenait de jour en jour un timbre plus consistant, plus sympathique. Enfin, je n'ai pas besoin de rappeler que Monjauze fut superbe dans le rôle de Selim et que *la Statue* dut à ce chanteur habile, à ce parfait comédien, une grande part de son succès. Mademoiselle Blanche Baretti, fort jolie à voir sous son costume oriental, chanta délicieusement le premier et le second acte; au troisième, particulièrement dans la grande scène avec Selim, Monjauze l'écrasait. C'était comme un duo entre une flûte de cristal et une trompette d'airain. Balanqué imprima un caractère noble, sévère et donna une grande valeur au personnage d'Amgiad; bien que le rôle fût écrit un peu haut pour lui, il s'y fit applaudir sans mettre les spectateurs dans la confidence de ses efforts. Wartel, fils de Wartel, s'acquitta avec un très grand talent de comédien du rôle de Kaloum-Barouk, et Mouk, fils de Mouk, grâce à la verve comique de M. Girardat, égaya fort le public. Tous sont morts aujourd'hui, à l'exception de Wartel. J'ai parlé de la distribution de 1861. Qu'on me permette maintenant de parler de celle d'aujourd'hui.

A tout seigneur, tout honneur. C'est par M. Talazac que je commence.

Voilà un jeune artiste qui ne se doutait guère, il y a

quatre ou cinq ans, qu'il avait une fortune dans le gosier. Il chantait comme on chante pour tromper la monotonie du travail manuel. M. Talazac est de Bordeaux. Un professeur de chant très distingué, M. Sarreau, l'entendit chanter, lui trouva une belle voix, beaucoup d'intelligence et se chargea de son éducation musicale. L'élève était docile, il se montrait reconnaissant : le maître le prit en affection et le traita comme son propre enfant. M. Talazac ne l'a jamais oublié. Quand il fut en état d'entrer au Conservatoire on l'envoya à Paris, et il fut placé dans la classe de M. Saint-Yves-Bax. J'ai déjà eu plusieurs occasions de signaler l'excellente méthode de ce professeur éminent. M. Talazac devint son élève préféré. En même temps que M. Saint-Yves-Bax lui donnait des leçons de chant M. Obin lui enseignait la déclamation. Au dernier concours du Conservatoire il obtint un premier prix et deux seconds prix. C'était un assez joli succès. Il s'y était préparé en chantant, de la façon la plus remarquable, *la Damnation de Faust* au Châtelet.

C'est là que je l'entendis pour la première fois et que je lui offris de le faire débuter dans le rôle de Selim au Théâtre-Lyrique. Il accepta. Ce rôle est très fatigant, très difficile, avec des oppositions de force et de douceur exigeant des qualités qu'il est bien rare de trouver réunies chez un jeune chanteur. Ce qui manquait à M. Talazac il l'acquit par une étude persévérante et par la docilité extrême avec laquelle il a écouté les conseils et tenu compte des intentions du compositeur. Son médium est devenu moins sourd : ses notes de

tête ont maintenant une facilité d'émission, un charme qu'elles n'avaient pas.

J'imagine que ce n'est pas sérieusement qu'on lui a reproché son inexpérience comme comédien. Et je voudrais bien qu'on me citât, même en remontant très loin, un débutant qui soit sorti avec plus d'éclat d'une épreuve aussi périlleuse. Peut-être M. Talazac est-il mon obligé, mais, moi aussi, je suis le sien. Lorsque l'on vint m'annoncer que M. Duchesne était atteint d'une affection du larynx qui le condamnait à un long repos, je crus bien que *la Statue* allait rentrer dans le sommeil qu'elle avait dormi dix-sept ans. La voilà aujourd'hui debout et vivante sur son piédestal. J'en remercie bien sincèrement le Conservatoire et M. Talazac. Quand on a dû reprendre *la Statue* au Théâtre-Lyrique, le rôle de Margyane, que plus d'une cantatrice avait dédaigné jusque-là, s'est trouvé tout à coup en faveur, sans doute parce que j'y avais introduit un air et des récits. N'ayant que l'embarras du choix je choisis mademoiselle Bennahi, qui m'avait été présentée par M. Oscar Commettant et dont la voix chaude et sympathique m'avait charmé. Malheureusement une difficulté survint, un engagement à rompre; dans l'intervalle, un enrouement se déclara, et je fus forcé de renoncer à mademoiselle Bennahi. Je songeai alors à madame Brunet-Lafleur, qui venait de chanter avec un si grand succès à l'Opéra-Comique le rôle de Lalla-Roukh. Je ne crois pas qu'il existe une voix plus veloutée, d'un charme plus pénétrant que celle de madame Brunet-Lafleur. Ce fut un véritable

crève-cœur pour moi le jour où, *la Statue* ayant passé des mains de M. Vizentini dans celles de M. Carvalho, madame Brunet-Lafleur, s'appuyant sur des motifs que je n'ai point à faire connaître ici, refusa de suivre mon ouvrage à l'Opéra-Comique. Il fallut me résigner. On me proposa mademoiselle Chevrier. J'avais entendu cette jeune personne dans *Cinq-Mars*, dans l'*Éclair*, dans les *Mousquetaires* et, malgré tout, je n'avais pas une idée très nette de ses qualités et de ses aptitudes. Je me trouvai bientôt en présence de la nature la plus franche, la plus sympathique et la mieux organisée qu'il soit possible de rencontrer. Mademoiselle Chevrier a à peine vingt ans. Il y a en elle une exubérance de sève que l'âge calmera, quelque chose d'indiscipliné dans son talent comme dans son caractère qui disparaîtra avec le temps. Quand sa fougue juvénile l'emporte, il est impossible de l'arrêter. Son oreille a beau l'avertir, elle monte, elle monte toujours. Mais quelle grâce et quel charme poétique dans l'expression des sentiments doux et tendres, quel organe pénétrant et suave, et quelle intelligence scénique chez cette jeune fille, presque une enfant aujourd'hui, qui sera, si elle veut, une grande artiste demain!

J'ai été extrêmement satisfait de M. Dufriche dans le rôle d'Amgiad. C'est un rôle complexe qui exige à la fois de la tenue et une certaine verve comique qu'il faudrait se garder d'exagérer. Le Génie protecteur des amours de Selim et de Margyane ne doit point abdiquer complètement quand il s'affuble du costume et prend les traits du vieux Kaloum-Barouk. Cette nuance,

M. Dufriche l'a parfaitement saisie. Quant à sa voix, qui est fort belle et très étendue, il l'a assouplie avec beaucoup d'art aux oppositions de style et aux variétés d'intonation que la double personnalité de son rôle exigeait.

Le hasard m'a bien servi en plaçant M. Maris à côté de M. Dufriche. Jeunes tous deux et à peu près de la même taille, il leur a été facile d'arriver, dans la scène des deux sosies, à une ressemblance qui ne saurait être plus parfaite, et à laquelle se prête, tout autant que leur physique, le timbre même de la voix. C'est d'ailleurs affaire à M. Dufriche d'imiter certaines inflexions particulières à M. Maris. Le rôle de Kaloum-Barouk n'est plus aujourd'hui simplement un rôle de comédie, il exige un chanteur, et c'est une véritable bonne fortune quand ce chanteur est doublé, comme M. Maris (encore un élève de M. Saint-Yves-Bax), d'un excellent musicien.

Qui se serait douté que M. Barnolt avait dans sa voix de *tenorino* des notes dont un véritable ténor pourrait être jaloux?

Ainsi donc, mon cher maître,
Vous allez follement livrer
Une beauté que *votre cœur peut-être*
S'avisera d'aimer?

M. Talazac a l'*ut* de poitrine du duo du troisième acte, M. Barnolt a le *sol bémol* de l'hémistiche que j'ai souligné. Il a aussi, pour parler plus sérieusement d'un artiste très consciencieux et très aimé du public, beaucoup d'entrain, beaucoup de gaieté, et, dans ses élans

les plus comiques, assez de goût pour ne jamais dépasser le but.

Il n'est peut-être pas dans mes habitudes, ainsi qu'on l'a remarqué, de discourir aussi longtemps sur les mérites des chanteurs : on parvient si rarement à les satisfaire, même en les louant beaucoup. Mais j'ai voulu témoigner aux interprètes de *la Statue* combien, en dehors de leur talent, j'ai apprécié leur zèle, la persévérance de leurs efforts pendant les laborieuses études et les marques de sympathie qu'ils n'ont cessé de me témoigner.

J'ai déjà adressé même félicitation aux chœurs et aux artistes de l'excellent orchestre de l'Opéra-Comique. Les chœurs ont à leur tête un musicien de grande valeur, M. Heyberger, qui remplit les mêmes fonctions à la Société des concerts. L'orchestre, personne ne l'ignore, est dirigé par M. Danhé. Je suppose que les appréhensions de cet habile chef se sont dissipées aujourd'hui. Jusqu'au dernier moment M. Danhé m'a prié de ne lui ménager ni les conseils ni les observations. C'était peut-être pousser la modestie un peu loin. L'exécution de *la Statue*, supérieurement dirigée, a été d'une perfection irréprochable. Voyez à quel résultat l'on arrive avec un chef d'orchestre et un compositeur qui s'entendent bien.

Ceux qui, en lisant le titre de cet article, s'attendaient à une analyse du livret de *la Statue* vont se trouver trompés. Cette besogne a été faite par les critiques de grand et de petit format, absolument comme s'il se fût agi d'un opéra nouveau. Je n'ai donc

pas à y revenir. On me permettra seulement de dire quelques mots au sujet des récits par lesquels j'ai remplacé le dialogue primitif. Ces récits ont été écrits pour la représentation de mon ouvrage à l'étranger. La plupart des compositeurs joués en Allemagne, en Angleterre et en Italie, M. Gounod et M. Ambroise Thomas, par exemple, l'ont fait comme moi et même avant moi. Il est possible que dans sa forme nouvelle *la Statue* eût été mieux à sa place au Théâtre-Lyrique qu'à l'Opéra-Comique; mais je n'avais pas la faculté de choisir et je suis loin de regretter d'ailleurs d'avoir accepté l'hospitalité si empressée, si amicale que m'a offerte M. Carvalho.

L'Opéra-Comique n'a pas répudié les souvenirs, ni changé son enseigne parce qu'il a joué *la Statue* et qu'il va reprendre *Psyché* transformé en grand opéra. Le dialogue de la maison, avec l'esprit si vif et si pétillant dont il est semé d'habitude, n'est pas perdu pour ça.

C'est M. Carvalho qui m'a donné le poème de *la Statue*, c'est à lui que *la Statue* devait revenir. Comment ai-je composé *la Statue*? Mon Dieu! rien n'est plus simple en vérité. Le poème m'a plu, je l'ai mis en musique sans parti pris, sans système, comme j'ai pu et tout naturellement.

On a parlé de mon admiration pour Weber, pour Gluck, et pour Berlioz. Quelques-uns ont même ajouté que plus d'une page de *la Statue* portait des traces de cette admiration. Je ne le nie pas. En art on est toujours fils de quelqu'un et la recherche de la paternité n'est pas interdite.

Maintenant, quand on viendra me dire que, parmi mes confrères de la presse, il en est plus d'un à qui je ne suis pas sympathique, je prendrai au hasard, dans la collection, précieusement conservée par moi, des quarante feuilletons qui ont été écrits sur *la Statue*. Jamais la critique ne fut plus tempérée, plus douce; jamais l'éloge ne fut plus unanime et moins ménagé. Cet excès de bienveillance m'a vivement touché. Et c'est pour être mieux entendu que j'ai retardé l'expression de ma reconnaissance et de mes remerciements jusqu'au jour où il me serait permis de la formuler du haut de la tribune de ce journal.

L'accueil fait à *la Statue* en 1861 m'a valu la reprise de cet ouvrage dix-sept ans plus tard. La reprise de *la Statue* me vaudra la représentation de *Sigurd* à l'Opéra dans vingt ans. J'en suis d'autant plus certain que l'Opéra, à ce moment-là, aura changé de maître et que moi, très probablement, je serai mort.

(*Journal des Débats.*)

SIGURD

(*Opéra*, 21 juin 1885).

J'estime qu'il vaut mieux concentrer ses idées que de les éparpiller et qu'un ouvrage longuement élaboré a plus que chance de marquer dans la carrière d'un compositeur de quatre ou cinq ouvrages hâtivement faits. D'ailleurs, j'écris à mes heures et serais incapable de travailler sur commande et de livrer à jour fixe. J'ajouterai qu'on ne m'a jamais rien commandé. La seule fois que j'aie signé un traité, c'est avec M. Carvalho lorsqu'il me donna le livret de *la Statue* dont personne ne voulait et que j'acceptai des deux mains. Encore ce traité me laissait-il toute latitude pour l'achèvement de ma partition. Un dédit pourtant était stipulé, et c'est grâce à ce dédit, rappelé au successeur de M. Carvalho par ministère d'huissier, que *la Statue* fut représentée. Le successeur de M. Carvalho à la direction du Théâtre-Lyrique était M. Charles Réty,

homme aimable, distingué, instruit et excellent musicien, avec qui j'ai toujours eu les relations les plus amicales. Dans les circonstances particulières où il se trouvait, il avait besoin d'être mis en demeure de s'exécuter, les engagements pris par M. Carvalho devant être tenus par lui, et il s'exécuta de la meilleure grâce du monde à la seule vue d'une feuille de papier timbré. Le lendemain *la Statue* était mise en répétition, et pas plus Monjauze que mademoiselle Baretti, pas plus Wartel que Balanqué ne changèrent une note à ma partition; quant au directeur, je ne le revis guère que la veille de la première représentation. En ce temps-là pourtant les coupures étaient déjà inventées.

On ne toucha pas plus à *Erostrate* qu'on n'avait touché à *la Statue*, on le joua un peu moins souvent, voilà tout. Déjà à propos de *Maître Wolfram* j'avais témoigné de mon peu de goût pour les mutilations et les amputations, même pour celles qui pouvaient sauver le malade et étaient jugées le plus nécessaires. Mon éditeur me vint trouver un jour et me dit que si je consentais à laisser supprimer les chœurs dans *Maître Wolfram*, mon opéra, pendant cent représentations — au moins, — ne quitterait pas l'affiche. Je n'hésitai pas : *Maître Wolfram* disparut du répertoire, emportant avec lui les chœurs et le reste.

S'il est vrai que ce que l'on coupe n'est pas sifflé, il n'est pas moins vrai que ce que l'on coupe n'est pas applaudi. Les exemples qu'on me cite, si haut qu'on les prenne, ne me persuadent pas; je suis ennemi des coupures et même, quand elles sont intelligentes, je les

trouve absurdes; quand elles sont utiles, je les trouve nuisibles.

Dans un ouvrage où tout s'enchaîne, où la cavatine et l'arioso ne sont pas préparés par une ritournelle ou un récit; où il n'y a même ni arioso, ni cavatine, je comprendrais à la rigueur la suppression d'un acte, mais je n'admets pas qu'on supprime un morceau, encore moins qu'on le raccourcisse, qu'on le mutile. Votre ouvrage dure longtemps, me disait en parlant de *Sigurd* l'un des directeurs de la Monnaie, mais il n'est pas trop long. Un opéra est trop long ou trop court, suivant l'attention que l'on apporte et le plaisir qu'on prend à l'entendre. Et le public parisien ayant depuis longtemps pris l'habitude d'arriver à l'Opéra une heure après le commencement du spectacle, rien ne l'empêche de s'en aller avant la fin. Et savez-vous quelle aurait été la durée de *Sigurd* si on l'eût joué tout entier, y compris l'ouverture? En commençant à sept heures et demie on eût pu, conformément à l'ordonnance, finir à minuit. Ce n'était vraiment pas la peine de chagriner un pauvre compositeur pour vingt-cinq minutes de musique. Si les directeurs de l'Opéra s'attendent, de ma part, à des récriminations, leur espérance sera déçue. On leur a reproché les coupures de *Sigurd* beaucoup plus que je ne les leur reprocherai moi-même : ils ont agi dans une bonne intention, dans l'intention du succès de l'œuvre, ont-ils dit; je veux bien le croire, mais aussi longtemps qu'on jouera *Sigurd* avec des coupures, je ne remettrai pas les pieds à l'Opéra. On se passera bien de moi. Le directeur de

Lyon avait donné l'exemple; les directeurs de Paris l'ont suivi.

Et les coupures de Bruxelles? Ah! les coupures de Bruxelles, c'est tout différent : elles ont été faites quand je n'étais pas là pour en gémir et après que les intelligents et très sympathiques directeurs de la Monnaie m'eurent donné la légitime satisfaction d'entendre mon ouvrage tel que je l'ai écrit. Et puis à Bruxelles les usages ne sont pas les mêmes qu'à Paris : il faut que le spectacle soit terminé au plus tard à onze heures; les gens qui viennent des faubourgs les plus éloignés et même de la province ne sauraient, sans inconvénient, manquer le dernier tramway ou le dernier train de minuit.

Mais chaque fois que je retournais en Belgique, les coupures disparaissaient comme par enchantement et j'en étais enchanté : j'y mettais d'ailleurs de la discrétion; je ne suis allé que trois fois à Bruxelles pendant les cinquante-quatre représentations de *Sigurd*. Ah! quelle fête quand j'arrivais et quelle joie j'éprouvais à serrer la main de ces deux directeurs qui sont restés mes amis! Ai-je besoin de les nommer? On les connaît bien maintenant, et l'on sait ce que certains compositeurs français doivent de reconnaissance à MM. Stoumon et Calabrési. Il me semble que je suis encore à Bruxelles, disais-je souvent à MM. Ritt et Gailhard au courant des répétitions de *Sigurd*, tant je les trouvais pleins d'égards et d'aménité pour moi. Et puis un certain jour, M. Ritt a tiré sa montre, une montre à répétition, et a accentué les signes d'inquiétudes qu'il

donnait déjà depuis quelques jours. M. Gailhard, plus musicien pourtant, partageait l'anxiété de son associé. Si nous commençons à sept heures et demie, disaient-ils, il n'y aura personne dans la salle, tandis qu'en commençant à huit heures, la salle ne sera qu'aux trois quarts vide. Alors, la veille même de la représentation, je suis entré, un peu agité je l'avoue, dans le cabinet de ces Messieurs et je leur ai annoncé que j'étais bien décidé à accorder les coupures qu'ils désiraient. « Je vais même vous en donner plus que vous ne m'en avez demandé. » Et prenant un crayon (je crois bien que c'est un crayon bleu), je le promenai fébrilement sur ma partition. M. Albès était là, n'en pouvant croire ses yeux; les deux directeurs jubilaient et me remerciaient. En sortant de l'Opéra, je leur écrivis une lettre, très convenable sans doute, mais un peu vive, et avec une pointe d'ironie dans le mot de la fin. Et comme on me dit qu'ils en avaient eu de la peine, je leur adressai spontanément une autre lettre, où tout en les remerciant des soins qu'ils avaient donnés à la mise en scène de mon œuvre, du luxe de costumes et de décors dont ils l'avaient entourée, je leur exprimais le chagrin que j'éprouvais à la pensée que dans le cas où elle réussirait je ne l'entendrais pas applaudir. Depuis je ne les ai plus revus.

Combien de temps ai-je mis à écrire *Sigurd*? Les uns disent vingt ans, les autres vingt-cinq. Pourquoi pas cinquante? Ce qu'il y a de certain, c'est que tout en travaillant avec une sage lenteur et à mesure que j'avançais, les obstacles se multipliant devant moi, je

désespérais un peu plus chaque jour de voir mon œuvre représentée[1]. La porte à laquelle je frappais, timidement je l'avoue, ne s'ouvrait pas, ou, si elle s'entre-bâillait, c'était pour se refermer aussitôt. M. Émile Perrin n'a pas pu, M. Halanzier n'a pas voulu, M. Vaucorbeil n'a pas daigné.

L'audition de quelques fragments de ma partition inachevée qui eut lieu à l'Opéra il y a une quinzaine d'années, en présence des chefs de service réunis, redoutable aréopage, et qui furent chantés par MM. Villaret, Maurel et madame Marie Sass, n'était point une épreuve à laquelle on me soumettait. Il s'agissait tout simplement d'une question de rôles, question fort importante et qui, si je l'avais voulu, aurait été tranchée d'une singulière façon. On me proposa de transposer le rôle de *Sigurd* pour M. Faure, de faire d'un rôle de ténor un rôle de baryton. Je m'y refusai, jugeant la chose impossible, bien que l'exemple d'*Hamlet* fût mis en avant pour m'y décider. Certes je n'étais point indifférent au prestige du grand chanteur qui était à cette époque à l'apogée de son talent et de sa renommée, et dont le concours m'eût été précieux. Mais en faisant de Sigurd un baryton il fallait nécessairement faire de Gunther un ténor, et ce n'est pas seulement à cause du travail matériel que je reculai devant une telle manipulation. Et puis qui sait si le lendemain on ne m'eût pas demandé de faire de Hagen, le farouche com-

1. Voir à ce sujet les très intéressantes lettres de Reyer publiées par M. Martial Teneo dans le programme de l'Opéra du 20 mars 1909, lors de la dernière reprise de *Sigurd*. — E. H.

pagnon, un travesti? Sigurd resta ténor comme devant et, ma foi, je crois bien que ni lui, ni moi, ne le regrettons aujourd'hui.

Je n'oublierai jamais la mine de M. Halanzier pendant que je lui lisais le poème de *Sigurd*. Il n'y comprenait absolument rien : Hilda, Brunehild, Gunther roi des Burgondes, Uta, Freja, les Valkyries, les trois Nornes, qu'est-ce que c'est que tous ces gens-là? De la musique, il ne fut pas question. L'habile directeur qui quelques années auparavant avait monté *Erostrate* me connaissait. Ah! je ne lui en veux pas et ne lui en ai jamais voulu, il le sait bien. Quand on joua *Sigurd* à Bruxelles, il y arriva un des premiers et me complimenta avec une spontanéité, avec une franchise qui n'est pas une de ses moindres qualités. Et s'il n'a pas assisté à la première représentation de *Sigurd*, à l'Opéra, c'est que sa candidature au poste, non encore vacant heureusement, d'administrateur général de la Comédie-Française le préoccupe beaucoup. Pensez-y donc : la Comédie-Française! Existe-t-il un théâtre plus littéraire que celui-là?

M. Halanzier avait un grand avantage sur quelques-uns de ses confrères : il ne savait pas la musique, mais là pas du tout, et il n'en était pas plus fier pour cela. Si, comme on le prétend, il joua de la flûte dans son enfance, il y avait beau temps, quand il prit la direction de l'Opéra, que le mélodieux instrument était rentré dans son étui. Avec un directeur comme celui-là, le compositeur pouvait dormir tranquille et était bien sûr de ne pas être inquiété. M. Halanzier, pour ne

citer que cet exemple, eût joué *le Tribut de Zamora* tel que M. Gounod le lui avait apporté, tandis que M. Vaucorbeil, qui était un musicien de grand savoir, força l'illustre maître à remanier son ouvrage et indiqua lui-même les remaniements. Sans doute, — et le résultat obtenu en maintes circonstances en est la preuve, — c'est une chose fort utile que d'avoir affaire à un directeur qui donne des conseils; mais c'est aussi une chose bien agréable que d'avoir affaire à un directeur qui n'en donne pas.

M. Halanzier aurait donc été bien embarrassé d'indiquer ce qui faisait longueur dans un morceau et de quel membre il convenait de l'amputer. Seulement il n'aimait pas les incidents symphoniques, trouvant sans doute qu'ils ralentissaient la marche du drame, et ne s'en cachait pas. Il les baptisait du nom générique de ritournelle. Je me souviens qu'à une des répétitions d'*Erostrate*, Athenaïs étant en scène et un prélude d'orchestre annonçant à la belle courtisane d'Ephèse l'arrivée de Scopas, le sculpteur auquel Méry avait attribué la Vénus de Milo, M. Halanzier s'écria, en accompagnant son apostrophe de cet effet de canne qui lui était familier : « Mais que fait donc la chanteuse pendant cette ritournelle? » A quoi je répondis simplement : « Elle écoute la ritournelle... » Ce fut tout... Le sort d'*Erostrate* était prévu, il devait finir dans l'incendie que le triste héros de la pièce avait allumé lui-même. Une ritournelle de plus ou de moins importait peu. M. Halanzier est le second directeur auquel je dois une éternelle reconnaissance pour ne pas avoir joué

Sigurd; le troisième est M. Vaucorbeil. De celui-là je ne parlerai point, sa mort m'imposant une réserve que chacun comprendra sans doute. D'ailleurs, au temps où il vivait, j'ai raconté mes relations avec lui, relations qui furent amicales, affectueuses même pendant de longues années et qui, brusquement et sans que rien m'en eût averti, entrèrent dans une phase nouvelle. Je rappellerai seulement qu'après la lecture que M. Ernest Legouvé voulut bien faire du poème de *Sigurd* devant une assemblée choisie, quoique peu nombreuse, je sortis du cabinet du directeur de l'Opéra comme si je m'étais échappé d'un tribunal correctionnel et je me sauvai en Belgique [1].

1. Voici ce qu'écrivait Reyer dans le *Journal des Débats* du 26 janvier 1884 au sujet de cette lecture.

... « Il me semblait que j'étais devant un tribunal. Un grand trouble se fit dans mon esprit, et, par l'effet de l'hallucination qui s'empara de moi, voici ce que je crus entendre : « Accusé, levez-vous; greffier, donnez lecture de l'acte d'accusation ». Cette lecture fut longue; la sueur perlait à mon front chauve. L'organe du ministère public, homme aimable, bienveillant et doux, hors du sanctuaire, avait devant lui un dossier volumineux, énorme, effrayant. Le président prenait ses notes, se caressait la barbe, et, de ses hochements de tête, je n'augurais rien de bon. Mon collaborateur, étant moins ému que moi, sommeillait. J'étais le grand coupable, le seul que devait frapper un arrêt rigoureux. Grand Dieu! était-ce donc un si grand crime que d'avoir choisi un sujet fantastique, un poème légendaire pour le mettre en musique?... Le lac flamboie, le palais est entouré de flammes; les trois nornes qui lavent un linceul sont changées en cygnes!... Magicien et incendiaire!... » Et je voyais de grands ciseaux qui évoluaient dans l'air et dont les lames d'acier venaient me frôler le visage. Un huissier, que je pris pour un prince, entra dans la salle d'audience au moment où le réquisitoire allait être lancé. Il glissa familièrement quelques mots à l'oreille du président. Le jugement était renvoyé à huitaine. Rentré chez moi, je me dis que mon affaire tournerait mal, et que je serais infailliblement

Ah! le bon temps! l'heureux pays et les braves gens, je l'ai dit et je veux le redire encore. Sans les directeurs du théâtre de la Monnaie, et l'accueil fait à mon opéra par le public bruxellois, *Sigurd* n'aurait été joué ni à Londres, ni à Lyon, ni à Paris. La partition serait encore dans mon portefeuille ou éparpillée de droite et de gauche, compensation bien insuffisante, dans différents concerts. A une œuvre dramatique, il faut le théâtre, ailleurs elle se manifeste dans des conditions qui lui sont plus ou moins favorables, mais elle ne vit pas. Ceux-là se trompent qui croient connaître *Lohengrin* et *Tristan et Iseult*, pour ne citer que ces deux-là, par les merveilleuses exécutions que M. Lamoureux nous en a données. Aussi M. Carvalho, dont le sens artistique est très développé et le jugement très sûr, s'apprête-t-il à révéler le premier de ces chefs-d'œuvre au public parisien. Les trois cygnes qui portent Sigurd et Brunehild au palais de Gunther, n'ont pas fait rire (on le craignait pourtant); le cygne de Lohengrin peut aborder la scène de l'Opéra-Comique en toute sécurité.

C'est à *Lohengrin* que s'arrêtaient mes connaissances wagnériennes lorsque j'ai mis en musique le poème de *Sigurd*. Ce poème me fut apporté à l'état de scénario, très complet du reste, par M. Alfred Blau; M. Camille du Locle voulut bien accepter de le mettre en vers et y réussit au gré de mes désirs. Ce n'est pas moi qui en ai proscrit les cavatines et les ariettes à l'italienne,

condamné, si je ne voulais faire amende honorable, si je ne voulais me soumettre à toutes les concessions qu'on exigerait de moi... Alors la peur me prit et je filai en Belgique. »

c'est lui. C'est lui qui, au lieu de le composer de morceaux détachés qui se relient tant bien que mal, l'a établi en une succession de scènes variées s'enchaînant suivant les lois nouvelles auxquelles, d'ailleurs, je ne demandais pas mieux que de me conformer. Oui, mon ami du Locle, c'est vous qui avez fait de moi un wagnérien. Wagner, est-ce Dieu possible! Wagner pas plus que Berlioz. Je les admire trop tous les deux dans les manifestations très différentes de leur génie, pour avoir l'audace de les imiter. Qu'il me reste dans l'esprit et au bout de la plume quelque chose de cette admiration, cela n'a rien que de très naturel. Mais eux-mêmes n'ont-ils rien gardé des maîtres dont ils procèdent et qu'ils ont le plus admirés? Aussi se pourrait-il bien que l'hommage que je leur rends passe au-dessus de leur tête et que ce soit aux pieds de Gluck et de Weber qu'il aille humblement se fixer. Serait-ce le *leitmotiv* dont je me suis beaucoup servi dans *Sigurd*, dont j'ai même, si l'on veut, un peu abusé, qui ferait de moi un disciple de Wagner? Mais si l'emploi du motif conducteur est un des caractères principaux de la musique wagnérienne, est-il bien sûr pour cela que ce soit à Wagner qu'il faille attribuer le mérite de l'avoir inventé? Du reste ce procédé si essentiel à l'unité, au développement et même à la compréhension du drame lyrique, n'acquiert toute son importance dans l'œuvre du maître qu'à partir de *Tristan et Iseult*. Or, ainsi que je l'ai dit plus haut, je n'en étais encore qu'à *Lohengrin* quand je me suis remis à travailler à *Sigurd*. Pendant mon séjour à Weimar, j'avais, il est

vrai, déchiffré au piano la partition de *Tristan et Iseult*; mais c'était pour moi de l'hébreu, du sanscrit, du malgache, je n'y comprenais absolument rien. Je n'ai été touché par la grâce, l'esprit de vie et de lumière n'est descendu en moi que beaucoup plus tard.

Je ne veux pas en dire davantage : j'aurais l'air de ne pas accepter avec toute la déférence voulue quelques légères critiques très sincères et très bienveillantes dans le fond comme dans la forme.

La plupart de mes confrères du feuilleton m'ont traité avec une indulgence dont je les remercie et que, à l'occasion, je tâcherai d'imiter. Peu de notes discordantes d'un côté, trop d'éloges de l'autre. Il n'y a guère que le « chant de fête », du troisième acte, qui ait été assez maltraité. Le jour où je l'ai écrit, ma muse familière avait trop retroussé sa tunique, à ce qu'il paraît. On s'est accordé à le trouver commun et trivial et un juge des plus autorisés, voulant sans doute accentuer sa critique, l'a signalé comme étant écrit à trois temps, tandis qu'il était bel et bien écrit à quatre. L'erreur est fort légère et d'autant plus pardonnable que ce chant n'est répété que quatre ou cinq fois dans le courant de l'acte.

Madame Caron était fort émue au moment d'affronter le jugement du public parisien. La voilà complètement rassurée. Chacun l'a saluée comme une tragédienne lyrique de premier ordre; ses gestes, ses attitudes ont une élégance, une noblesse qui rehaussent son talent et le complètent. La voix est pure, harmonieuse, pleine de charme, d'une justesse irréprochable,

et ne connaît pas le chevrotement, cette maladie de l'époque, à laquelle tant de chanteurs ont déjà succombé. Assurément je ne pouvais rêver pour le rôle de Brunehild une artiste plus parfaite et plus sympathique, offrant un ensemble de plus rares qualités. Son succès s'accentue à chaque représentation : « Vous voilà, lui ai-je dit en la complimentant, passée au rang d'étoile, tâchez malgré cela de rester une grande artiste. »

Madame Bosman est un peu sortie de ses habitudes et même de son répertoire pour chanter le rôle d'Hilda. Les violences ne sont pas précisément ce qui convient le mieux à cette nature charmante et douce, à ce talent plein de distinction, à cette fraîche et jolie voix. Mais sa volonté l'a aidée à triompher des plus grandes difficultés de son rôle, et ses efforts ont été couronnés de succès. Et puis, dans les passages où on regrette peut-être de ne pas l'entendre davantage, on a du moins l'agréable dédommagement de la regarder.

Je me suis déjà excusé auprès de mademoiselle Richard de lui avoir offert un rôle aussi effacé que celui d'Uta. J'aurais voulu l'allonger, on l'a raccourci, mais de quelques mesures seulement. Un si bel organe et une si belle personne pour chanter deux couplets et quelques scènes épisodiques! Je suis tout confus, mais bien vivement touché du dévouement de mademoiselle Richard.

M. Lassalle est un superbe Gunther, un vrai roi burgonde, revivant dans sa fière allure et dans sa sauvage majesté. Je ne sais pas de plus admirable

voix, de voix d'un plus beau timbre et plus assouplie que celle de M. Lassalle. Et c'est non seulement le grand chanteur, mais aussi le grand artiste si aimé du public et si sympathique, que je tiens à remercier du précieux concours qu'il a bien voulu me prêter.

Dans ma partition la ballade du premier acte est chantée par un barde. A Paris comme à Bruxelles on a ajouté ce morceau au rôle de Hagen que M. Gresse tient avec une grande autorité et qu'il chante de sa plus belle voix :

Peuple, fais retentir les airs!

C'est le refrain de ce chant de fête « commun et trivial », que d'autres, influencés par l'énergique accentuation de l'excellent chanteur, trouvent « pompeux et exultant d'une joie barbare ». Il est bon que les avis soient partagés.

M. Berardi qui, pendant le congé de M. Lassalle, reprendra le rôle de Gunther qu'il a créé à Lyon, a accepté très obligeamment de remplir le rôle du grand-prêtre auquel son talent a donné une importance exceptionnelle, et dont il a su rendre avec beaucoup d'intelligence et de vérité le caractère mystique et les sombres accents.

J'ai gardé pour la fin le héros de la pièce. Sigurd à Bruxelles c'était M. Jourdain ; à Paris, c'est M. Sellier. Je n'ai pas à comparer l'un à l'autre deux artistes dont les qualités sont toutes différentes. M. Sellier excelle dans les passages qui demandent du charme et de la

douceur; M. Jourdain, fièrement campé et la tête haute, lançait sa phrase de défi au premier acte avec une crânerie sans pareille, et rien que par son attitude expliquait l'épouvante répandue au milieu des guerriers burgondes par le seul nom de Sigurd :

Je suis Sigurd, fils du roi Sigismond.

Il s'était tellement incarné dans son rôle qu'on ne l'appelait jamais autrement à Bruxelles que « le fils du roi Sigismond ». Cela ne lui déplaisait pas. M. Sellier est un artiste plein de modestie, docile comme pas un aux conseils qu'on lui donne. A ces qualités qui se rencontrent assez rarement chez un ténor, s'ajoutent d'autres qualités qui vont se perfectionnant chaque jour et lui assurent un rang des plus distingués parmi nos chanteurs en renom.

Tous mes compliments à MM. Lambert, Voulet, Girard, Crevaux, les quatre ambassadeurs d'Attila, et à l'ingénieux maître de ballet, M. Mérante, qui a réglé les évolutions des troisième et quatrième actes avec un goût parfait.

Je renouvelle l'expression de ma vive gratitude à MM. Altés et Jules Cohen, à M. Delahaye, l'excellent maître de chant accompagnateur, à MM. les artistes de l'orchestre, à mesdames et à messieurs les artistes des chœurs, ainsi qu'à M. Lapissida, le très habile régisseur du théâtre de la Monnaie, venu tout exprès de Bruxelles pour donner ses soins intelligents à la mise en scène de *Sigurd*. Ma tâche est terminée, et avant

longtemps je n'aurai pas l'occasion de parler de moi aussi longuement que je viens d'en parler aujourd'hui, car, selon toute probabilité, *Salammbô* succédera à *Sigurd*,

Comme le roi Louis succède à Pharamond.

(*Journal des Débats.*)

SALAMMBO

(*Opéra*, 29 juin 1892).

Je commence par remercier ceux de mes confrères qui m'ont couvert de fleurs, je remercie aussi ceux qui m'ont tressé des couronnes de roses dont ils avaient avec une intention que je respecte négligé de retirer les épines. J'en ai tressé moi-même de toutes semblables en mainte occasion. Les piqûres n'en sont pas trop douloureuses et se cicatrisent vite. Ce serait un pauvre triomphateur que celui qui reviendrait de la bataille escorté seulement par des joueurs de flûte.

Oui, la presse m'a traité avec une indulgence sans pareille, elle a même poussé la sollicitude jusqu'à me faire interviewer : l'interview c'est le suprême honneur et la suprême joie. Comment faisait-on pour s'en passer jadis? Car je vous demande un peu quel plaisir peut prendre le public à écouter l'œuvre d'un compositeur si on ne lui dit pas avec quelle drogue il se purge, et comment il a le nez fait.

Le coup de sonnette de l'interviewer est énergique, impérieux. On voit que celui qui sonne ainsi a conscience de l'importance de sa mission. Il vous fait passer sa carte sur laquelle flamboie le titre d'un journal influent : on l'introduit. A peine entré, il promène autour de lui ses regards curieux et investigateurs, il prend des notes. Tel un homme de loi fait un inventaire après un décès. Puis viennent des questions dont on est tant soit peu surpris, mais auxquelles il faut répondre : « A quelle heure vous levez-vous? Avez-vous bon appétit? Composez-vous assis, couché ou debout? Aimez-vous la peinture?... » Oui, je l'aime, et je crois être un des rares musiciens qui distinguent à première vue un Velasquez d'un Sassoferrato. — Un seul coup d'œil a suffi à l'interviewer pour lui indiquer que vous préfériez les meubles turcs, japonais ou chinois à l'acajou ou au palissandre. Et cela le conduit tout naturellement à vous demander si vous avez voyagé en Orient et si vous pouvez lui donner quelques aperçus nouveaux sur les mœurs orientales. Que pensez-vous par exemple, de cette définition de l'icoglan donnée par un écrivain anglais du siècle dernier? « Les icoglans sont de jeunes pages affectés à un service tout intime auprès de certains pachas; ils sont logés habituellement dans la partie du harem qui donne sur la cour. — Mais je la trouve parfaitement exacte. — Avez-vous quelque chose sur le chantier? — Mais je n'ai pas même de chantier. — On m'avait dit pourtant que vous travailliez à un nouvel ouvrage : *le Capucin enchanté...* »

Décidément ces gens-là savent tout, et on ne peut

rien leur cacher. D'autres questions se succèdent : je vous en fais grâce et j'arrive à celle ci, c'est le bouquet : « Aimeriez-vous mieux être mis en terre ou crémé? » J'ai demandé vingt-quatre heures pour réfléchir. Mais il y a quinze jours de cela et je ne sais pas encore à laquelle de ces deux méthodes je donnerais la préférence, le cas échéant. Vous croyez peut-être que j'invente? Détrompez-vous, j'ai dit l'exacte vérité. Cette fois-là j'étais à table et la fourchette m'en tomba des mains.

Au temps de *Sigurd*, je connus un peu moins les douceurs de l'interview. Mais on bâtit sur cet opéra une légende d'après laquelle il était resté vingt ans dans mon portefeuille, tandis que j'écrivais le dernier acte deux mois seulement avant la représentation de Bruxelles. On me plaignit, on me posa en victime et je devins sympathique du coup. On prétendit même que c'était moi qui avais posé pour le *Pauvre Pêcheur* de Puvis de Chavannes. Plus heureuse que *Sigurd*, *Salammbô* n'a pas de légende. Flaubert, à qui on avait dit ou qui s'était dit à lui-même qu'il y avait dans son roman, à la condition toutefois d'en élaguer de nombreux épisodes, un très beau sujet d'opéra, avait tout d'abord songé à Théophile Gautier pour le livret et à Verdi pour la musique. A la mort de Théophile Gautier, qui n'avait pas encore écrit une ligne du livret de *Salammbô*, Flaubert s'adressa à M. Catulle Mendès, gendre du poète et poète aussi. M. Catulle Mendès n'allait pas assez vite en besogne; Flaubert s'impatienta, se fâcha tout rouge — ce grand et bon garçon

avait quelquefois des colères soudaines inexplicables — et me pria de chercher un autre collaborateur. Je lui proposai M. Camille du Locle, il accepta. Mais M. Camille du Locle accepterait-il? *Sigurd*, dont il avait écrit le poème sur un scénario de M. Alfred Blau, était à ce moment-là encore une œuvre improductive. Il pouvait en être de même de *Salammbô*. Du Locle — et de cela je lui ai toujours gardé la plus vive reconnaissance — n'hésita pas un seul instant. Flaubert lui indiqua, dans une sorte de canevas, les scènes à faire. Peu de temps après, je recevais de Capri, à titre d'échantillon, le « Festin des Mercenaires » et « les Colombes ». Cela me mit en goût. Quelques mois plus tard, le poème était achevé et les premières pages de ma partition furent bien vite écrites. Dans l'intervalle, mon pauvre ami Flaubert est mort... Puis un découragement me prit; je cessai tout travail, jurant de ne me remettre à l'ouvrage que lorsque l'on jouerait *Sigurd*. J'ai tenu parole. Mais voilà que, pendant ce temps d'inaction, d'autres s'agitaient et, croyant peut-être que j'avais renoncé à *Salammbô*, y songeaient pour eux. La proie était tentante et d'autant plus facile à prendre que madame Commanville, la nièce et l'héritière de Flaubert, une femme charmante, très lettrée et de beaucoup d'esprit, ayant très à cœur la gloire de son oncle, rêvait de populariser par le théâtre *Salammbô*, dont elle s'imaginait que je ne voulais plus. Si bien qu'en un rien de temps un livret fut fabriqué pour M. Gevaërt et un scénario de ballet pour Leo Delibes. Fort heureusement je fus prévenu à temps et, ayant en

poche des papiers authentiques, je pus faire valoir mes droits. C'est moi seul que Flaubert avait autorisé à écrire de la musique sur son chef-d'œuvre et M. Camille du Locle était mon collaborateur. Madame Commanville s'inclina avec beaucoup de bonne grâce devant la volonté de son oncle, et promit d'attendre. Elle attendit.

Je ne vais pas revenir sur les incidents qui empêchèrent *Salammbô* d'être jouée à l'Opéra et lui firent faire, après *Sigurd*, le voyage de Bruxelles. Madame Rose Caron, pour des causes qu'il est inutile de rappeler, puisque l'ère des récriminations est terminée, avait cessé d'appartenir à notre première scène lyrique. Je demandai formellement son engagement aux directeurs de la Monnaie, MM. Stoumon et Calabrési, et je l'obtins sans trop de difficulté. Pas de madame Caron, pas de *Salammbô* : on savait que je serais inflexible sur ce point. C'est pour cette admirable artiste que le principal rôle de l'ouvrage avait été composé; aucune autre qu'elle, comme je lui ai écrit sur la première page du manuscrit que je lui ai offert, ne l'eût interprété avec cette idéale perfection, avec autant de charme et de poésie. Ce rôle, je ne le lui ai pas appris. Sa rare intelligence lui en a fait deviner les moindres intentions. Je le lui ai fait comprendre comme je le comprenais moi-même, elle s'y est incarnée. La première fois qu'elle le chanta devant moi, je fus ébloui, fasciné. Le petit salon dans lequel nous étions prit tout à coup les proportions d'une vaste scène. Je voyais le décor, je voyais le costume et moi, au piano, — ce qui va paraître bien

plus invraisemblable, — j'entendais l'orchestre. Elle jouait, elle chantait comme si elle eût eu devant elle deux mille spectateurs pour l'applaudir. On ne me dit plus maintenant que j'exagère quand je vante le talent de madame Caron, ce talent qui touche au génie. A vanter une telle artiste l'exagération n'est pas possible. Lisez plutôt les dithyrambes que la presse tout entière vient de lui consacrer. Et puis, avec elle, les louanges les plus admiratives sont sans danger. Au lendemain de la première représentation de *Salammbô* à Paris comme à Bruxelles, elle était aussi simple, aussi modeste que lorsqu'elle sortit du Conservatoire avec un troisième accessit.

Salammbô, on s'en souvient peut-être, faillit être jouée sous la direction de MM. Ritt et Gailhard. La paix avait été scellée par le retour de madame Caron et la reprise de *Sigurd*. M. Gailhard, qui avait entendu madame Caron à Bruxelles dans le rôle de la fille d'Hamilcar, persuada à son associé, dans l'esprit duquel subsistait encore quelque doute, que ce rôle fait pour la grande artiste mettait en relief, plus peut-être encore que celui de Brunehild, ses grandes qualités de tragédienne lyrique, et que d'ailleurs l'œuvre par elle-même n'était point tout à fait indigne de la scène de l'Opéra. M. Gailhard rêvait même de somptuosité, de décors et de costumes dont M. Ritt ne se montrait nullement effarouché. Nous allions entrer en répétition lorsque les auteurs du *Mage* (je veux rapporter cela très succinctement) revinrent inopinément sur la détermination qu'ils avaient prise d'ajourner la représentation

de leur ouvrage et réclamèrent l'exécution immédiate du traité que les directeurs de l'Opéra avaient signé. Je n'avais qu'une chose à faire : c'était de m'incliner et de laisser passer *le Mage*. Et *le Mage* passa.

Le privilège de MM. Ritt et Gailhard ne fut pas renouvelé. Quand M. Eugène Bertrand, ayant pour associé M. Campocasso, prit la direction de l'Opéra, il me promit que le premier ouvrage qu'il monterait serait *Salammbô*. Cette promesse a été tenue et tenue magnifiquement, comme on l'a pu voir. Je n'ai donc eu à subir qu'un retard d'un an au plus, ce qui dans la carrière d'un compositeur n'est pas grand'chose. Les études de ma partition commencèrent sans moi. Madame Rose Caron, M. Colonne et M. Mangin les dirigeaient. Je pouvais être tranquille. Pendant ce temps-là j'étais tantôt à Nice, tantôt à Cannes, dans la délicieuse villa de mon ami Gérôme, où j'ai composé et instrumenté les morceaux ajoutés au divertissement du quatrième acte et les développements de la marche du dernier tableau. Ah! je l'avoue, je n'ai pas fait ce travail sans rechigner et il a fallu les instances réitérées de M. Lapissida, le très habile et très intelligent régisseur de l'Opéra auquel je dois la mise en scène de *Salammbô*, pour me décider à l'entreprendre et à l'achever. Et encore ne m'y suis-je décidé qu'après avoir formellement déclaré que je conserverais au divertissement son caractère primitif et que les clairons y sonneraient comme avant, pour indiquer que la bataille est proche, « que l'on danse sur un volcan ». Ce que je voulais

éviter, c'était le ballet traditionnel, presque toujours étranger à l'action, au drame.

En cela du moins je crois avoir parfaitement réussi. A Bruxelles, les danses ayant lieu dans la tente de Mathô, le petit incident chorégraphique que j'avais écrit suffisait; mais à l'Opéra une nuée de ballerines envahissant le camp des mercenaires, il fallait bien leur donner le temps d'exercer leur séduction sur les soldats de Mathô et aussi sur quelques combattants qui ne font plus partie qu'occasionnellement de l'armée active. On a prétendu que les morceaux nouvellement ajoutés étaient empruntés à mon ballet de *Sacountala*. C'est une erreur. Pour *la Statue*, transformée en grand opéra, j'avais puisé à pleines mains dans ce ballet depuis longtemps oublié; pour *Salammbô*, je ne lui ai guère emprunté qu'une vingtaine de mesures que le maître chorégraphe de l'Opéra et M. Mangin m'avaient d'ailleurs désignées comme pouvant servir à la variation dansée par mademoiselle Hirsch. Il vaut encore mieux prendre un air de ballet dans un ballet que dans une sonate.

J'avais dû subir des coupures quand on a donné *Sigurd* à l'Opéra; pour *Salammbô*, ç'a été le contraire. Et à part la difficulté ou l'inconvénient que présente toujours un travail de soudure, un travail complémentaire, j'aime mieux ça. Car, pour *Salammbô*, comme pour *Sigurd*, pas une note n'a été changée à ma partition; c'est-à-dire que les artistes ont chanté ce que je leur ai donné à chanter, sans même songer, je crois, qu'il pouvait en être autrement. En province, on prend

des libertés, des licences incroyables à l'égard du texte du compositeur; à Paris, on s'est peu à peu habitué à le respecter, surtout quand l'auteur est là pour y tenir la main. Mais pour ce qui est des traditions lointaines, elles subsistent toujours. Il y a bien peu de chanteurs, par exemple, qui se doutent du tort qu'ils font à Mozart en altérant la jolie cadence de la sérénade de *Don Juan*. Le public, d'ailleurs, il faut bien le reconnaître, fait tout ce qu'il faut pour les y encourager.

Ah! j'ai bu du lait, comme on dit! Songez donc : non seulement ma partition a été exécutée telle que je l'ai écrite, mais encore j'ai eu la double bonne fortune de l'entendre interpréter par des artistes de premier ordre et diriger par un chef d'orchestre qui en a fait ressortir les nuances et les moindres détails avec une habileté sans pareille. Pour un rôle épisodique, celui de Giscon, j'ai eu un artiste de la valeur de M. Dubulle, qui l'a accepté avec la meilleure grâce du monde, sans me demander d'y ajouter une cavatine ou un *arioso*.

A Bruxelles, les directeurs, mes amis Stoumon et Calabrési, m'avaient gâté : j'avais choisi parmi l'élite de leur troupe, et ils avaient engagé sur ma demande madame Caron, M. Sellier et M. Vergnet. Je leur ai même demandé la lune, et ils me l'ont donnée. A Paris, auprès des directeurs aussi bien que des interprètes, j'ai trouvé des satisfactions presque inespérées : chez tous le même zèle, le même dévouement, la même aménité. M. Bertrand ne cessait de me répéter : « Ce que je désire, c'est que vous soyez content ». Le même décor

a été peint trois fois, et je vous assure qu'on n'a lésiné sur rien, pas même sur les répétitions. Les artistes des chœurs et de l'orchestre y ont mis d'ailleurs une docilité, une patience dont je ne saurais trop les remercier. C'est en donnant les mêmes soins, la même importance à tous les éléments constitutifs d'un drame lyrique que l'on peut seulement se flatter d'obtenir un heureux résultat. Il ne suffit pas que les chanteurs sachent leur rôle et que les instruments soient d'accord, s'il n'y a pas en haut et en bas, de toutes parts, les mêmes bonnes intentions.

Les ressources que contient cette immense machine qui s'appelle l'Opéra sont infinies. Il ne s'agit que de les bien connaître et de savoir les utiliser. Si des capacités très ordinaires y ont suffi quelquefois, c'est par une grâce spéciale et sur laquelle il serait imprudent de compter.

M. Bertrand n'est peut-être pas arrivé à l'Opéra avec des connaissances techniques très solides : — je gage qu'il ne sait pas solfier; — mais il y a apporté la réputation d'un très galant homme, une grande expérience, un goût très fin et très sûr. Ajoutez à cela les manières les plus affables, une grande aménité de caractère et vous comprendrez la sympathie dont le nouveau directeur a bientôt été entouré. Et puis il a eu l'heureuse chance de n'être pas appelé à réparer un désastre. La maison dans laquelle il est entré continuait au contraire une ère de prospérité : *Lohengrin* était sur l'affiche, il n'eut qu'à l'y laisser. Une troupe excellente était à sa disposition, il n'a eu qu'à s'en servir; à part

M. Saléza, je n'ai pas eu à chercher en dehors de l'Opéra un artiste nouveau et, sans le départ imprévu de M. Dufriche, il est probable que M. Beyle, qui l'a fort avantageusement remplacé d'ailleurs, serait resté quelque temps encore à Marseille. Ce jeune Saléza, qui avait passé à peu près inaperçu à l'Opéra-Comique, vient de conquérir en une seule soirée, à l'Opéra, une place assez prépondérante, je crois. Son professeur, M. Téqui, en nous l'envoyant un beau matin, nous a fait là, à M. Bertrand et à moi, un assez joli cadeau. C'est un ténor robuste qui a aspiré pendant vingt ans l'air pur des montagnes. Trouvez-lui des défauts, si ça vous plaît, moi je ne lui trouve que des qualités. C'est bien là le chanteur et le comédien, le farouche et tendre Mathô qu'il fallait à une Salammbô telle que madame Rose Caron. Vous avez vu ce qu'ils ont fait, elle et lui, du duo de la tente, ce duo qui n'existait pas, ce duo « raté » que quelques connaisseurs, pourtant très indulgents, m'avaient supplié de recommencer. Et la scène du voile dans le temple de Tanit, l'a-t-il assez bien jouée, l'a-t-il déclamée et nuancée avec assez de chaleur, d'éclat? Je ne vais pas tous les passer en revue, ces vaillants artistes qui se sont faits mes collaborateurs avec un talent et un dévouement au-dessus de tout éloge. Je savais d'ailleurs ce que je pouvais attendre, dans les rôles de Sahabarim et d'Hamilcar, de M. Vergnet et de M. Renaud. Ils avaient été l'un et l'autre tout à fait remarquables à Bruxelles; à Paris ils se sont surpassés.

Jamais la voix de M. Vergnet ne m'avait semblé plus

sympathique, plus fraîche, d'un style plus élégant et plus pur. M. Renaud est arrivé aujourd'hui, tout jeune encore, à l'apogée de son talent ; il sait avec quel intérêt je l'ai suivi dans sa carrière depuis le jour où il débuta au théâtre de la Monnaie dans le grand prêtre de *Sigurd*. Ah ! il n'était pas à son aise le pauvre garçon ! Mais les applaudissements du public le rassurèrent bien vite, et je crois qu'il a pris une certaine confiance en lui-même depuis. On dit aujourd'hui le jeune et beau Delmas, comme on disait jadis le jeune et beau Dunois. Est-il assez imposant et superbe dans son magnifique costume de roi numide ? Je ne sais pas d'artiste plus consciencieux que celui-là. Donnez-lui un rôle secondaire, il aura bien vite fait de le mettre au premier plan. C'est ce que, son magnifique organe aidant, il a fait du personnage de Narr-Havas. Et, comme tous ses partenaires du reste, il a une qualité bien essentielle à un chanteur dramatique : on ne perd pas une syllable de ce qu'il dit. Je tiens évidemment à ce que l'on entende ma musique, mais je tiens aussi à ce que l'on entende les vers de M. du Locle, que je trouve fort beaux et admirablement faits pour servir l'inspiration d'un musicien qui, comme moi, a toujours préféré à des vers de parolier, des vers de poète. Ne croyez pas que je pourrais oublier le Gaulois Autharite, chantant par le bel organe de M. Ballard, ni la fidèle Taanach, très rajeunie sous les traits et la jolie voix de mademoiselle Vincent. Et laissez-moi nommer encore une fois M. Beyle, pour le féliciter de la façon rapide et intelligente dont il s'est approprié le rôle de Spendius.

A M. Edouard Colonne, j'ai à payer une véritable dette de reconnaissance. Voilà le chef d'orchestre modèle : pas une hésitation, pas une défaillance. C'est avec un pareil chef qu'on obtenait une exécution comme celle dont j'ai à féliciter et à remercier les dévoués et vaillants artistes de l'orchestre de l'Opéra. Les chœurs, hommes et femmes, sous la direction de M. Léon Delahaye, musicien d'une capacité hors ligne, ont été supérieurs à eux-mêmes et je n'ai pas attendu à maintenant pour les complimenter. M. Hansen a réglé, avec une élégance et une précision qui ont été remarquées, les évolutions toujours si attrayantes du corps de ballet de l'Opéra, et avec le peu que je lui ai offert il a su ménager à mademoiselle Hirsch l'occasion, d'ailleurs souvent renouvelée pour elle, d'un véritable succès.

M. Charles Garnier avait donné à M. Halanzier un escalier qui aida sensiblement la fortune du directeur après avoir fait celle de l'architecte. M. Carpezat vient de construire pour MM. Bertrand et Campocasso un praticable qui s'étend de la place où Mathô va mourir jusqu'aux plus hautes terrasses de Carthage et tel qu'on n'en vit jamais de plus monumental à l'Opéra. Je ne prétends pas m'être élevé si haut, mais j'ai fait de mon mieux... et mon vieil ami Bertrand ne m'en demande pas davantage.

Voilà qu'on sonne à ma porte, c'est un interviewer en retard qui vient me demander s'il est vrai qu'il y ait dans plusieurs grandes villes d'Europe, Paris excepté, des gens dont la spécialité est de juger un opéra après une seule audition, qui le critiquent, l'exaltent ou l'apla-

tissent au gré de leur fantaisie, et cela sans savoir une note de musique. Je prends pour répondre à cette question un ton légèrement emphatique et je dis à mon aimable interlocuteur comme le Lorenzaccio de Musset au duc Alexandre : « Seigneur, n'en doutez pas ». Car ceci est de la haute comédie.

(*Journal des Débats.*)

WAGNER

3.

TANNHAUSER

(..... 30 septembre 1857.)

Pendant qu'on jouait *le Cheval de bronze* à l'Opéra, j'assistais à une représentation du *Tannhauser* au théâtre ducal de Wiesbaden. Je vais tâcher de dire quelles impressions m'a fait éprouver la musique de M. Richard Wagner, que j'entendais pour la première fois et qui est l'objet, en Allemagne, d'une très vive controverse. En France, bien peu de personnes la connaissent ; le jour où tout le monde pourra aller l'entendre et la juger, je doute que tout le monde y aille. Chez nous l'exhibition d'une belle chose, d'une œuvre remarquable sinon complète, est rarement une bonne spéculation et ceux qui, ayant cédé à un mouvement de curiosité, ne reviennent pas chez eux complètement satisfaits, ont l'habitude de dire aux autres : « Ne faites pas comme nous, cela n'en vaut pas la peine ! » Malheureusement il arrive presque toujours qu'on les

croit sur parole; les plus intrépides eux-mêmes s'abstiennent.

Il y a dans la musique du *Tannhauser* de magnifiques récits, des chants larges et empreints d'un très grand sentiment dramatique, une instrumentation admirablement travaillée, des beautés de premier ordre, mais il n'y a rien de joli, rien de léger, rien de gracieux, aucune fioriture, aucun point d'orgue, aucune roulade : voilà pourquoi, je le répète, le succès de ce genre de musique à Paris me paraît fort problématique.

Je ne suis pas absolument de l'avis des gens qui considèrent M. Richard Wagner comme un novateur, un révolutionnaire; c'est un réformateur tout au plus, mais un réformateur auquel il faut accorder au moins beaucoup de talent si on lui refuse du génie. Les enthousiastes, et le nombre en est grand, appellent sa musique la musique de l'avenir. Je l'appellerai, au contraire, la musique du passé. Il m'a semblé que les tendances de l'auteur du *Tannhauser* étaient plutôt rétrospectives qu'avancées, et la qualification qu'il a donnée lui-même à son œuvre ne saurait infirmer mon jugement, le mot romantique étant pris par les Allemands dans deux acceptions bien opposées. Par exemple telle légende, vieille de plusieurs siècles, est plus romantique que telle composition de Gœthe ou de Schiller. Et, sans mettre une si longue distance entre les deux points de ma comparaison, je dirai qu'au point de vue musical je trouve bien plus de romantisme dans le *Freyschütz* que dans le *Tannhauser*.

Maintenant je dois faire remarquer, avant d'aller

plus loin, que je ne prétends pas juger la manière ou le système de M. Richard Wagner que d'après la seule œuvre de lui que j'ai eu la bonne fortune d'entendre. Dans *Lohengrin*, ce système, que j'essaierai de définir tout à l'heure, ressort, dit-on, d'une manière bien plus évidente encore, et l'on ajoute que l'œuvre à laquelle M. Richard Wagner travaille en ce moment, œuvre de très longue haleine, puisqu'il ne faut pas moins de trois soirées pour l'exécuter en entier, étonnera ceux-là même qui professent pour *Tannhauser* et pour *Lohengrin* l'admiration la plus sincère. Mais on dit tant de choses dont on reconnaît plus tard l'exagération qu'il est bon de n'accepter toutes ces rumeurs qu'avec la plus prudente réserve. M. Richard Wagner est aujourd'hui, en Allemagne, le point de mire de tous les musiciens, sa popularité est immense; cela explique suffisamment comment autour de lui viennent se grouper les opinions les plus invraisemblables et les plus contradictoires.

Voici la légende allemande qui a servi de base à M. Richard Wagner pour son poème de *Tannhauser* :

Dans la Thuringe est une montagne nommée le Horselberg, où la déesse Holda, dépouillée de ses vertus bienfaisantes et changée en une Vénus impudique par la fantaisie des anciens peuples de Germanie, s'est retirée après la défaite des dieux du paganisme. De la montagne s'élèvent, la nuit, des chants délicieux, chants de sirènes, qui attirent les chevaliers et les poètes dont le cœur est disposé à l'amour. La déesse ne tarde pas à leur apparaître sous la forme d'une statue antique,

parée de tous les attributs, de toutes les séductions de la beauté grecque : de jeunes nymphes brûlent des parfums à ses pieds et entourent son corps de guirlandes de roses. Le chevalier Tannhauser, ébloui par cette vision, suivit Vénus dans l'intérieur de la montagne. Il vécut longtemps avec elle au milieu des fêtes orgiaques et des bacchanales païennes. Ennuyé de ces plaisirs et concevant quelques doutes sur la nature de cette femme étrange dont il était l'amant, il témoigna du désir de sortir du palais enchanté et de revoir la lumière des cieux. Quand il revint sur la terre, les prêtres lui dirent que Vénus était une diablesse et que, pour sauver son âme, il devait aller demander l'absolution au pape Urbain. Tannhauser écouta la voix de la religion et, prenant la robe brune et le bourdon du pèlerin, il se mit en route pour la ville aux sept collines. Le pape trouva le péché trop énorme, et il n'accorda pas le pardon au chevalier : « Il me serait aussi difficile de t'accorder le pardon qu'à ce bâton de reverdir. » Trois jours après cependant, le bâton du Saint-Père reverdissait... Mais le pèlerin, désespérant de sauver son âme, était retourné à ses anciennes amours, aux délices qui l'attendaient dans la caverne de Venusberg, auprès de sa voluptueuse maîtresse.

Il y est encore aujourd'hui et y sera probablement jusqu'à l'heure du jugement dernier.

Henri Heine, dans son livre sur l'Allemagne (*les Dieux en exil*), revêt cette fable de toutes les fleurs de sa poétique imagination. Nous avons essayé de la transcrire en lui conservant sa simplicité primitive.

Quelques commentateurs prétendent que le chevalier Tannhauser est le même que Henri d'Ofterdingen, qui remporta le prix du chant au concours de la Wartbourg, sur le célèbre minnesinger Wolfram d'Eisenach. C'est évidemment ce qui a donné l'idée à M. Richard Wagner de mêler à la légende populaire que nous venons de raconter la légende d'Hoffmann, *les Maîtres Chanteurs*, où maître Klingsor représente la musique sensualiste et Wolfram la musique spiritualiste. Henri d'Ofterdingen, qui a pris des leçons de Klingsor, est troublé dans la pureté de son talent, et on retrouve un effet identique au second acte du *Tannhauser*, quand le chevalier chante devant Elisabeth, la fille du landgrave de Thuringe, et met dans son improvisation une verve tellement passionnée que ses accents blessent la chasteté de la jeune princesse. « Partout où vous irez, lui avait dit Vénus, vous célébrerez ma louange. » La réunion de ces deux légendes donne au poème de M. Richard Wagner une incohérence que l'habileté du librettiste n'a pu parvenir à dissimuler; peut-être eût-il mieux fait de s'en tenir aux ressources dramatiques que lui offraient les amours de la déesse et du chevalier dans la montagne de Venusberg et le pèlerinage de Tannhauser à la ville sainte. Cette réflexion ne doit pas empêcher que la scène du tournoi vocal entre les six chevaliers qui aspirent à la main d'Élisabeth est une des mieux réussies de l'ouvrage. Au dénouement, Tannhauser, renvoyé sans absolution par le pape Urbain et sollicité de nouveau par Vénus, va s'arracher des bras de Wolfram, l'ami

qui veut le retenir, lorsqu'un glas funèbre retentit à son oreille; puis un cercueil s'avance, et dans ce cercueil il voit la fille du landgrave, morte d'amour pour lui. Ce tableau, d'une couleur un peu sombre, est très saisissant. M. Richard Wagner n'est pas précisément un mélodiste, mais je ne crois pas que ce soient les idées qui lui fassent défaut; seulement son chant, dans les passages même où il faudrait de la douceur et de la grâce, conserve une ampleur déclamatoire qui indique chez le compositeur un parti pris de donner toujours plus d'importance au récit qu'à la mélodie, et de conserver autant que possible à la phrase mélodique la forme du récit. Ainsi le poète qui, au premier acte du *Tannhauser*, chante sur son chalumeau le mois de mai, le mois de l'amour et des fleurs, ne fait pas entendre une de ces cantilènes qui vous ravissent par la simplicité de leur caractère alpestre et que M. Gounod, par exemple, a su noter dans *Sapho*.

Le cor anglais soupire une vague ritournelle quand la voix se repose, et pour arriver au plus haut degré de vérité ou de réalisme dans la peinture de son tableau, pour que rien ne manque à la fidélité de son paysage, le musicien fait entendre dans la coulisse les grelots des chèvres accourant à l'appel du jeune berger. On comprend qu'il soit difficile à un compositeur de ne pas dépasser certaines limites une fois qu'il s'est lancé volontairement dans ce genre d'imitation, et là peut-être est l'écueil sur lequel M. Wagner pourrait bien échouer un jour. Dans l'art, la poésie aura toujours plus de charmes que la vérité, même dans la repro-

duction des scènes de la nature, et quelque illusion que j'éprouve en entendant le chant de la caille et du coucou dans la *Symphonie pastorale* de Beethoven, j'avoue que ce n'est pas là, pour moi, le passage le plus émouvant de cette sublime épopée rustique. Mais le talent de M. Richard Wagner a d'autres phases et des phases plus sérieuses sous lesquelles il mérite d'être envisagé. Si la forme du récit ne convient guère à la chanson du pâtre sur la colline, elle donne une allure imposante à la mélopée que chaque chevalier fait entendre en s'accompagnant de son luth, au moment où il est appelé à chanter la beauté de celle qu'il aime.

Dans quelques pages de son œuvre, M. Richard Wagner s'est élevé à la hauteur de Glück. Cependant l'importance du travail instrumental qui, chez l'auteur du *Tannhauser*, arrive au plus haut degré de perfection, ne nous permet pas d'établir cette comparaison d'une manière absolue. Par instants, on dirait que la grande voix de Luther, prisonnier au château de la Wartbourg, se mêle aux accords de l'orchestre et leur prête quelque chose de puissant, d'austère et de religieux. J'ai fait cette remarque dans plus d'une page de la partition. Je l'ai faite surtout en écoutant le chœur des pèlerins, dans l'ouverture d'abord et ensuite au premier et au troisième actes. Ce morceau d'ensemble produit un effet immense. La marche exécutée pendant l'entrée des seigneurs et des chevaliers dans la grande salle, où trône sur un siège le landgrave de Thuringe, est belle aussi, mais j'ai cru y découvrir de vagues réminiscences italiennes auxquelles

je n'aurais peut-être pas pris garde, si je n'eusse rencontré ailleurs d'autres réminiscences trahissant la même origine. Cela m'a surpris sans doute, mais ce n'est pas ce qui me déterminerait à penser que M. Wagner n'est pas un Allemand de l'école de Weber et de Beethoven, avec lesquels il n'a guère qu'un point d'affinité par le coloris, la clarté et les splendeurs de son orchestre. Les récitatifs du *Tannhauser* sont écrits en prose : on conçoit que, pour des oreilles françaises peu habituées à la langue germaine, il soit difficile de saisir l'instant où la rime arrive : de là doit résulter évidemment une confusion qui ne saurait exister pour les Allemands, entre le récitatif et le chant, confusion que le style propre à M. Wagner tend plutôt à accroître qu'à empêcher. Je me suis senti électrisé par le magnifique duo d'amour chanté au commencement du second acte par le chevalier Tannhauser à Élisabeth. Dans le finale de cet acte, le compositeur s'est élevé aux hauteurs les plus sublimes de l'art dramatique; le chevalier, honteux d'avoir cédé à l'inspiration de Vénus, brise son luth aux pieds d'Élisabeth; les comtes et les seigneurs se dressent devant lui pour venger l'outrage fait à la princesse, mais elle aime Tannhauser et elle le protège contre la colère même de son père. « Je partirai pour Rome », s'écrie le chevalier, et la toile tombe sur cette péripétie inattendue, où les fureurs de la colère et de la haine viennent s'échouer contre les ineffables mansuétudes de l'amour.

L'ouverture du *Tannhauser* n'a été jouée qu'une seule fois à Paris par la société Sainte-Cécile, dirigée

par M. Seghers; elle est fort belle, et admirablement conduite d'un bout à l'autre; mais le public l'accueillit avec froideur. Je ne serais pourtant pas étonné que bien des gens se soient fait une opinion sur le talent de Richard Wagner d'après ce seul échantillon.

Aux morceaux que j'ai déjà cités j'ajouterai la bacchanale du premier acte, dans laquelle est un trait d'altos et de clarinettes qui reparaît dans le cours de l'ouvrage chaque fois que Tannhauser est troublé dans ses aspirations platoniques par le souvenir des heures passées à Venusberg. Au troisième acte, Wolfram, qui aime sincèrement la fille du landgrave, et qui sacrifie son amour à son amitié pour Tannhauser, chante une délicieuse romance toute pleine de délicatesses charmantes et d'amoureux regrets.

Il me faudrait plus d'une audition pour pouvoir me livrer sans trop de défiance à une appréciation complète de l'œuvre de M. Richard Wagner. J'ai dit mon impression, et je n'ai pas craint de la dire parce qu'elle diffère essentiellement de tout ce que j'avais entendu raconter d'extravagant au sujet du compositeur dont la renommée s'étend aujourd'hui dans toute l'Allemagne.

On adresse, entre autres reproches, à M. Richard Wagner, celui d'abuser des cuivres et des instruments à percussion. C'est une erreur. Il n'y a dans le *Tannhauser* que trois coups de grosse caisse frappés à la fin de l'ouverture et qui, précisément parce qu'ils sont isolés et amenés d'une manière intelligente, donnent à la péroraison de cette page symphonique une majestueuse sonorité.

N'eussé-je vu dans la manière de M. Wagner qu'une réaction contre les ariettes, les fioritures et les agréments de mauvais goût qui envahissent aujourd'hui nos œuvres, même les plus sérieuses, j'aurais applaudi des deux mains à sa louable tentative, tout en faisant, bien entendu, mes réserves pour l'avenir.

L'exécution du *Tannhauser*, au théâtre ducal de Wiesbaden, a été parfaite dans son ensemble et dans ses moindres détails. L'orchestre est peu nombreux, mais il est excellent. Son chef, M. J.-B. Hagers, est un homme de grand savoir et d'expérience, un de ces musiciens pleins de mérite et de modestie comme on en rencontre en Allemagne, ce qui ne veut pas dire toutefois qu'il ne s'en trouve quelques-uns ailleurs.

(*Courrier de Paris.*)

RIENZI

(Théâtre-Lyrique, 18 avril 1869.)

Richard Wagner écrivait dernièrement à un de ses amis : « Je viens de relire la partition de *Rienzi*. Tout n'est pas à tuer dans cette œuvre de jeunesse ». Malgré l'expression germanique dont il s'est servi, Richard Wagner a parfaitement rendu sa pensée, et ce serait injuste que de se montrer plus sévère que lui. Le public avait été prévenu, avant la première représentation de *Rienzi*, qu'il ne devait pas considérer cet ouvrage comme l'expression caractéristique de la personnalité du compositeur et de son système, il ne s'est donc point montré trop surpris d'y rencontrer des formules surannées, des airs de bravoure et des cavatines rappelant le style et la facture des maîtres italiens. D'ailleurs ces cavatines, ces airs de bravoure et ces formules surannées ne lui déplaisent point, son oreille y est depuis longtemps habituée; partout où il les rencontre, il les salue comme de vieilles connaissances. Mais, pour

Richard Wagner, c'est précisément là ce qui est à *tuer*, c'est là ce que l'auteur des *Maîtres Chanteurs* et des *Niebelungen* considère avec raison comme choses malsaines dans une œuvre dramatique, c'est ce qu'il réprouve absolument et voudrait peut-être bien désavouer aujourd'hui. A l'époque où Richard Wagner écrivit *Rienzi*, Meyerbeer avait déjà établi, et l'on sait avec quel succès, une fusion entre l'élément germanique et l'élément italien ; l'exemple du maître séduisit d'autant plus facilement le jeune compositeur que celui-ci destinait son œuvre à notre première scène lyrique : pensée ambitieuse s'il en fut; Wagner, ayant foi dans son talent, s'imaginait que cela devait suffire à lui aplanir les difficultés qu'il ignorait alors et dont il ne devait pas tarder à se rendre compte. Au bout de trois ans de séjour à Paris il perdit sa dernière illusion dans une dernière épreuve. M. Léon Pillet, directeur de l'Opéra, lui acheta quelques centaines de francs le poème du *Hollandais volant* et en fit hommage à M. Diestch. J'ai raconté déjà, d'après Wagner lui-même, cet incident de sa vie, ainsi que les déboires et les humiliations de toute sorte qu'eut à subir l'amour-propre du musicien. Mais du moins une compensation l'attendait à Dresde, où *Rienzi* fut représenté avec un brillant succès, et Wagner, de retour dans son pays, put oublier, au milieu de sa nouvelle fortune, qu'il laissait à Paris un arrangement pour piano et chant des partitions de *la Reine de Chypre* et de *la Favorite*, arrangement qui existe encore et auquel il a donné son nom. Les temps sont bien changés et les

usages aussi, et on ne verrait pas aujourd'hui un compositeur étranger obligé, pour vivre, de se résigner à faire une pareille besogne. C'est aux prix de Rome qu'elle est exclusivement réservée.

Si l'exemple de Meyerbeer et les fiers accents de la Muse de Spontini exercèrent quelque influence sur le style de Richard Wagner à son début, l'auteur de *Rienzi* ne trahit pas moins la profonde impression qu'avaient laissée dans son esprit les œuvres de Weber. Cette impression (il n'hésite pas à l'avouer) le poursuivit longtemps, et ce n'est que dans ses derniers ouvrages qu'il réussit à s'en dégager complètement.

Dans *Rienzi* comme dans *Lohengrin*, le souffle héroïque et chevaleresque d'*Euryanthe* se fait particulièrement sentir. Mais, hâtons-nous de le dire, malgré ses souvenirs, et malgré ces emprunts faits aux plus vulgaires œuvres de l'école italienne, on voit bien qu'on est en présence d'une individualité puissante, vigoureuse et originale; on sent, dans les parties même les plus faibles de l'œuvre, la main exercée et hardie d'un compositeur appelé à devenir, lui aussi, un grand maître. Les critiques souvent très passionnées qu'a soulevées en France le système de Richard Wagner n'ont pas porté seulement sur ceux de ses ouvrages qui sont conçus d'après les bases de ce système; au lieu de suivre le compositeur dans sa progression ascendante, quitte à se séparer de lui au moment où il entre dans une phase trop nuageuse ou trop abstraite, on a voulu voir, même dans ses premières partitions, l'application de théories développées par lui dans des écrits qui ne

parurent que plus tard. Ajoutez à cela que ceux qui combattent avec le plus d'acharnement le système de Richard Wagner n'ont guère entendu que le *Tannhauser* (encore l'ont-ils bien entendu ?) et des fragments détachés du *Vaisseau Fantôme* et de *Lohengrin* : de sorte qu'il est bien permis de dire que jusqu'à présent en France les détracteurs du maître ont puisé leurs arguments bien plus dans ses écrits que dans ses compositions. En effet, voici un opéra en tout conforme aux traditions acceptées, et qui, avant d'être connu à Paris, n'avait cependant pas échappé à l'anathème lancé contre les doctrines subversives du musicien allemand, à l'hostilité habilement entretenue contre l'ensemble de son œuvre. De sorte que le public, bien qu'on l'eût charitablement averti, peu de temps avant la représentation de *Rienzi*, qu'il n'y avait rien dans cet ouvrage qui pût blesser ses instincts, ses goûts, ses préjugés, ni troubler ses convictions en matière d'art musical, ne s'attendait pas moins à y rencontrer, à côté des cavatines italiennes particulièrement signalées à son attention, quelques-unes de ces longues mélopées, quelques-uns de ces récits dramatiques qui lui semblent interminables, et pour lesquels il éprouve apparemment une répugnance invincible.

Calmons l'impatience du lecteur et donnons-lui une courte analyse du poème de *Rienzi* dont les principaux épisodes ont été fournis à Richard Wagner par le roman de sir Edouard Bulwer Lytton. Voulant faire de Rienzi le héros d'un drame lyrique, le poète musicien ne pouvait guère rester fidèle à la vérité de l'his-

toire; mais peut-être aurait-il dû s'apercevoir du défaut d'intérêt qu'il est si aisé de remarquer dans le roman anglais (j'en appelle à ceux qui l'ont lu), et y suppléer par quelques efforts d'imagination. De cette façon, nous eussions eu bien certainement un meilleur livret, plus fertile en incidents dramatiques, plus intelligible et plus varié. *Rienzi* est donc bien loin du *Tannhauser*, du *Hollandais volant* et de *Lohengrin*. C'est un poème presque sans amour, la passion d'Adriano pour Irène étant peu développée, et l'amour de la patrie n'éveillant que bien imparfaitement ces douces et brûlantes émotions que la majeure partie du public a l'habitude d'aller chercher au théâtre. Avant d'être chanté par Wagner, Cola di Renzo ou di Rienzi avait été chanté par Pétrarque, dont nous trouvons l'épître louangeuse dans une édition peu connue de la vie du célèbre tribun, écrite en langue vulgaire romaine par Tomas Fiorifiocca Scribasonato, et qui porte la date de 1624 :

Sopra 'l monte Tarpeo, canzon, vedrai,
Un cavalier ch'Italia tutta honora;
Pensoso piu d'Albrui che dise stesso...

Notons pour mémoire la tragédie de *Rienzi* que Gustave Drouineau fit représenter en 1826 sur le théâtre de l'Odéon, une œuvre que l'on dit très remarquable et qui est antérieure d'une dizaine d'années au roman de Bulwer Lytton.

La toile se lève enfin, après une ouverture dans laquelle sont habilement agencés les principaux motifs de l'ouvrage, brillante préface que M. Pasdeloup avait

déjà fait applaudir, sans trop d'opposition, aux habitués de ses concerts du dimanche.

Des nobles du parti d'Orsino ont pénétré la nuit dans la maison de Rienzi et enlevé sa sœur Irène. Adrien Colonna, suivi de quelques partisans, arrive à temps pour délivrer la jeune fille des mains de ses ravisseurs. Le combat s'engage et ni l'intervention du peuple, ni les pacifiques exhortations du légat Raimondo ne peuvent arrêter la fureur des combattants. Alors paraît Rienzi : à sa voix la foule s'écarte avec respect; les nobles eux-mêmes remettent l'épée au fourreau et s'éloignent, mais après s'être promis, pour vider leur querelle, de se retrouver le lendemain aux portes de la ville. C'est là que Rienzi ira les rejoindre aux premières lueurs du jour, à la tête des bourgeois et des hommes du peuple qui lui ont décerné le titre de tribun romain.

Rienzi, gloire à toi,
Gloire au tribun du peuple roi!

Au second acte, la paix est faite et de jeunes messagers vêtus à l'antique et tenant à la main un bâton d'argent viennent en confirmer l'heureuse nouvelle. Les chefs des deux factions ennemies que le danger de la lutte a réconciliés, Orsino et Colonna, apportent eux-mêmes à Rienzi des assurances de fidélité et de dévouement; mais à peine se sont-ils humiliés devant le tribun, leur fierté se redresse, leur haine se réveille et ils conspirent entre eux la mort de Rienzi.

C'est Colonna qui le frappera de son poignard au milieu de la fête pour laquelle s'illuminent déjà les

galeries du Capitole. Adriano reproche vainement aux conjurés la lâcheté d'un pareil attentat; en vain le fils se traîne aux genoux de son père, le sort en est jeté : Rienzi doit mourir. Mais l'amour d'Adriano pour Irène sauvera les jours du tribun, lequel a pris d'ailleurs la précaution de se revêtir d'une cuirasse sous son pourpoint.

Le poignard de Colonna a glissé sur l'acier; Rienzi rassure le peuple; les gardes entourent les conjurés et les emmènent dans la salle du fond où l'arrêt qui les condamne va être exécuté. Adriano implore en faveur de son père la clémence de Rienzi; un chant lugubre, le chant du *Miserere* s'entend dans la coulisse; Rienzi reste inflexible, mais Irène prie à son tour, et le tribun pardonne, malgré les clameurs de vengeance poussées par les bourgeois et par le peuple.

Le troisième acte, c'est la bataille au bord du Tibre, car les nobles auxquels Rienzi vient de faire grâce ont de nouveau violé leur serment. Au milieu des chants de victoire, on entend les accents d'une marche funèbre et, porté sur une civière, le corps de Colonna traverse la scène accompagné par les cris de désespoir d'Adriano qui jure de punir le tribun. Les destins sont changeants; au troisième acte, nul •

En Rienzi n'a plus foi.

Le pape a lancé contre lui une bulle d'excommunication, et les bourgeois, excités par Adriano, n'attendent qu'un signal pour briser leur idole. A la tête d'un brillant cortège Rienzi s'avance vers l'église

de Saint-Jean-de-Latran, les moines et le légat se retirent à son approche et ferment les portes du saint lieu, où retentit bientôt le chant de malédiction :

Væ! væ tibi, maledicto!

Le tribun, abandonné par le peuple et trahi par l'Église, reste plongé dans une stupeur profonde. Revenu à lui, il voit Irène à ses côtés et la serre tendrement sur son cœur. La toile tombe.

Au commencement du cinquième acte, Rienzi, dont la mauvaise fortune n'a point abattu le courage, adresse au ciel cette touchante prière :

Dieu de lumière, en ton appui j'ai foi,
Car tout pouvoir terrestre vient de toi.
Viens dissiper la nuit profonde
Qui règne encor sur la cité;
Surgis, soleil, et sur le monde
Fais resplendir la liberté!

Puis, entraîné par l'espoir de réveiller encore le sentiment de l'indépendance chez ce peuple romain prêt à retomber sous la domination de ses oppresseurs, il court vers le Capitole dont il gravit les degrés à la lueur des torches qui promènent déjà l'incendie autour de l'édifice : à ses exhortations la foule répond par des cris de mort, on lui jette des pierres, et bientôt le palais qui s'écroule engloutit au milieu de ses débris fumants le dernier tribun de Rome. Irène et Adriano, étroitement enlacés, échangent un baiser suprême et périssent avec lui. Ainsi finit ce drame, pour lequel M. Pasdeloup a dépensé plus d'argent qu'il n'en

dépensa pendant toute une année au théâtre de l'Opéra-Comique.

La partition a dû subir quelques coupures, nécessaires, indispensables si l'on veut, mais qui n'en sont pas moins nuisibles à l'intelligence du sujet. Le rôle d'Adriano a été particulièrement écourté, et ce rôle étant ce qu'on appelle, en langage de théâtre, un *travesti*, le jeune Colonna ne nous a intéressé que très faiblement à son amour pour la sœur de Rienzi.

Lorsque je fus présenté à l'auteur de *Guillaume Tell*, du *Barbier de Séville* et d'une très grande quantité d'ouvrages qui ne valent pas ces deux-là, l'illustre maître me dit : « Monsieur, je suis charmé d'avoir l'honneur de faire votre connaissance. » A quoi je répondis : « Cher Maître, tout l'honneur est pour moi. » Cela m'est revenu à l'esprit en lisant les deux télégrammes échangés entre M. Richard Wagner et M. Pasdeloup après la première représentation de *Rienzi* : « Votre partition vient d'obtenir un grand succès. — Mon cher ami, je vous en laisse tout le mérite. »

Cet excès de modestie du côté de M. Richard Wagner a été très remarqué. Pourtant, sans vouloir amoindrir le mérite de M. Pasdeloup, n'avons-nous pas quelque raison de croire que la nouvelle du succès de *Rienzi* n'a pas été tout à fait indifférente au célèbre compositeur et qu'il est bien aussi pour quelque chose dans ce très légitime succès? — Il l'a dit lui-même : « Tout n'est pas à tuer dans cette œuvre de jeunesse, » et nous nous empressons d'ajouter que les pages dignes de survivre à celles que le maître condamne et que nous

ne prétendons nullement arracher au trépas sont de la plus grande beauté. L'auteur du *Tannhauser* et de *Lohengrin* s'y montre déjà en pleine possession de sa puissance dramatique, de son habileté à traiter les grands ensembles et à combiner les différentes sonorités de l'orchestre. Comme il n'était guère possible, à propos de *Rienzi*, de parler du défaut de *carrure* de la phrase mélodique et de reprocher à Richard Wagner d'avoir répudié pour la coupe de ses morceaux toutes les formes acceptées, on a vertement critiqué le luxe de son instrumentation. Beaucoup trop de bruit, a-t-on dit. Il ne faut pas confondre le bruit avec l'excès de sonorité. Ce qui est du bruit, c'est cet éternel finale que vous rencontrez dans la plupart des opéras italiens, cette longue suite d'accords de tonique et de dominante accompagnés par tous les instruments à percussion de l'orchestre.

Wagner, comme Weber, sait intéresser l'oreille, sans sortir de la tonalité, et dans les *tutti* les plus énergiques il n'emploie, toujours comme Weber, ni les cymbales ni la grosse caisse. A-t-il, dans *Rienzi*, un peu trop abusé des fanfares de cuivre? A-t-il donné aux trombones un rôle un peu trop important? Je le veux bien; mais cet inconvénient disparaîtrait ou passerait inaperçu dans une salle plus vaste que celle du Théâtre-Lyrique, dans la salle de l'Opéra, par exemple, où Wagner, en écrivant sa partition de *Rienzi*, s'imaginait qu'elle serait exécutée. Non, ce n'est pas là le côté vulnérable de l'œuvre : je l'ai déjà signalé et il me paraît inutile d'y revenir. Mais quelle grâce, quelle

pureté et quelle fraîcheur dans cet admirable chœur des messagers de paix, dans le solo du *soprano*, dans le chant de Rienzi que les basses et les ténors accompagnent! Il est bien possible que cela soit inspiré de Weber; mais Weber eût assurément signé cette poétique inspiration. Richard Wagner excelle à faire mouvoir les masses, et, comme il peut mettre une science solidement acquise au service de son génie dramatique, il sait donner un caractère particulier à chacune des parties qui concourent à l'effet d'ensemble. Cela frappe les musiciens, le public ne s'en aperçoit guère et se contente de dire : Trop de bruit! Je signalerai cependant à son attention et à ses applaudissements la belle progression harmonique du chœur : *Salut, ô jour vermeil!* la chaleur, le mouvement et l'éclat des génies du premier acte; le bel *adagio* : *Que la clémence sainte pénètre dans vos cœurs*, à l'acte suivant, et l'entraînante péroraison dans laquelle reparaît le thème *allegro* de l'ouverture. Au troisième acte, citons l'*appel aux armes*, la marche qui nous a fait songer à celle d'*Olympie* (*Olympie* est un opéra de Spontini, qu'on a peu joué et qu'on a tort de ne plus jouer); l'hymne guerrier : *Sancto spirito cavaliere!* et surtout la magnifique prière des femmes pendant la bataille. C'est aussi une scène émouvante et largement traitée que la scène de la malédiction. Quant à la prière de Rienzi, au commencement du cinquième acte, il faut la louer comme une des plus belles inspirations de Wagner (ce farouche ennemi de la mélodie), depuis le premier accord de l'orchestre jusqu'à cette pédale de *si bémol* sur laquelle

passent de si pénétrantes harmonies. Et qu'on me permette maintenant de répéter ce que j'ai dit dans une petite note insérée aux *faits divers* de ce journal, le lendemain de la première représentation de *Rienzi* : « Cette œuvre de la jeunesse de Richard Wagner couronnerait dignement la carrière de plus d'un compositeur.

C'est bien de nous avoir fait connaître une partition que l'Allemagne applaudit depuis trente années; mais cela ne fait pas grand'chose à la popularité de Wagner, ou du moins au succès qu'il a le droit d'ambitionner chez nous, et quand on jouera *Lohengrin* on verra bien que tout est à recommencer.

(*Journal des Débats.*)

LE PRÉLUDE DE PARSIFAL

(12 novembre 1882.)

Le prélude de *Parsifal* ayant été exécuté par nos trois Sociétés symphoniques, au Château-d'Eau, au Cirque d'Hiver et au Châtelet, la presse musicale s'en est beaucoup occupée et quelques critiques, très peu favorables à Richard Wagner, se sont même autorisés de cette courte préface d'un important ouvrage pour porter un jugement ou tout au moins pour exprimer leur sentiment sur l'œuvre tout entière.

Bien que l'auteur ait condensé dans ce prélude, et sans leur donner à tous un égal développement, quatre des principaux motifs de l'opéra, ce prélude n'est autre chose qu'un prélude, un morceau n'ayant guère plus d'une centaine de mesures et uniquement destiné à préparer l'auditeur au drame musical, au « festival sacré » (Bühnenweithfestspiel), qui va se développer devant lui. Que ces quatre motifs soient plus ou moins saisissants par la nouveauté de leur rythme ou de leur

originalité mélodique, c'est ce que chacun peut apprécier à sa manière, mais quant à la façon magistrale dont ils sont traités, ramenés, accouplés; quant à la richesse de l'harmonie et à l'art merveilleux des combinaisons instrumentales, il me semble difficile de n'y point rendre hommage, de ne point en être fortement impressionné.

Je ne suis pas un wagnérien enragé et pas plus un wagnérien de parti pris qu'un wagnérien sans le savoir. J'ai eu et j'ai encore des enthousiasmes très sincères, très justifiés, du moins à mes yeux, mais je ne me suis jamais enrôlé sous la bannière de qui que ce soit, dans la confrérie des disciples et des thuriféraires. Et si j'étais allé au festin de Bayreuth, ce n'aurait été bien certainement ni pour y boire jusqu'à l'ivresse, ni pour y ramasser des miettes. Cela soit dit dans le seul but de bien établir, en toute circonstance, la liberté de mes appréciations et l'entière sincérité de mes critiques et de mes éloges.

Non! mille fois non, le prélude de *Parsifal* ne mérite ni l'excès d'honneur des uns, ni l'indignité des autres. Et, sans aller jusqu'à dire qu'on eût pu attendre, pour le juger comme il convient, de le voir à sa véritable place, on a eu tort, selon moi, d'en faire tant de bruit et de choisir ce petit point isolé pour y engager la bataille. On allait laisser passer *Lohengrin*; on veut maintenant arrêter *Parsifal*. Et cela à propos de quelques mesures d'orchestre. Voilà qu'une fois encore la politique et le patriotisme se mettent de la partie. Qu'est-ce que la politique et le patriotisme ont

à voir en cette affaire? Et que vous importe que Richard Wagner crie maintenant : Vive le roi! après avoir crié : Vive la République! Il nous a injuriés dans un moment où il eût été plus généreux à lui de se taire; mais est-ce qu'il nous injurie dans ses œuvres musicales? Est-ce que, par hasard, vous verriez des allusions blessantes pour nous dans les embûches tendues à Parsifal par le magicien Klingsor, dans les déclamations de Gurnemauy ou dans les plaintes d'Amfortas et de Titurel?

Mozart, l'hôte fêté de la cour de Louis XV, nous a traités d'imbéciles, en propres termes, de « patauds et de niais »; Weber, par l'élan et la verve de ses chants patriotiques, a excité contre nous les ardeurs belliqueuses de l'Allemagne tout entière. Qui donc s'en souvient en entendant *Don Juan* et le *Freischütz*? Quels sont ceux, parmi les plus indépendants d'entre nous, qui oseraient reprocher à Gluck, le chantre sublime d'*Alceste* et d'*Iphigénie*, la platitude de ses dédicaces? Le public parisien gardera-t-il rancune à Berlioz des traits acérés, des quolibets que l'illustre musicien, acclamé aujourd'hui, bafoué alors, lui a décochés? Cessez donc de demander à l'artiste autre chose que ce qu'il nous donne, autre chose que ce que vous devez connaître de lui. Lisez les partitions, entendez-les, si c'est possible, et laissez-là les biographies.

J'ai connu Richard Wagner il y a quelque vingt ans, mais si peu que ce n'est pas la peine d'en parler. Je ne l'ai jamais revu depuis. Madame Judith Gauthier, dans l'intéressant volume qu'elle vient de publier sur

le maître de Bayreuth, a beau vanter ses vertus privées et exalter son extrême sensibilité qui le poussa un jour à recueillir un chien errant, un chien galeux, et à le soigner, cela ne me donne nulle envie de faire connaissance avec lui. Je ne pardonnerai jamais à Richard Wagner son ingrate conduite envers Berlioz, ni jamais non plus d'avoir si mal choisi son moment pour nous insulter, pour se moquer de nous. Mais je jure bien qu'il ne m'en souvient guère, lorsque je mets sur mon piano la partition de *Lohengrin* ou de *Tristan et Iseult*, ou même celle de *Parsifal*, qui me donne tant de mal à déchiffrer.

Les colères que l'on cherche à soulever contre Richard Wagner ne font qu'exciter davantage le zèle de ses partisans. L'autre jour, au Château-d'Eau, on n'eût pas tant applaudi le prélude de *Parsifal*, malgré une exécution parfaite, admirable, si on ne l'avait pas si outrageusement sifflé.

Mais, me dira-t-on, ce n'est pas tant le prélude qu'on a sifflé que Richard Wagner lui-même, ennemi irréconciliable du peuple français, le contempteur de toutes les gloires que nous sommes habitués à vénérer. Eh bien! franchement, je n'en fais point mon compliment aux siffleurs.

M. Lamoureux, très grand admirateur des œuvres de Richard Wagner, est-il son disciple, son ami? Pas le moins du monde. Il ne lui a jamais parlé, pas même à Bayreuth, où les adulations prodiguées au héros de la fête étaient contagieuses pourtant. Le maître s'est souvenu de cette froideur, et l'éditeur de *Parsifal* a reçu

l'ordre de n'envoyer la partition du prélude qu'à M. Colonne et à M. Pasdeloup. M. Lamoureux, qui tenait à arriver en même temps que ses deux confrères, se l'est procurée ailleurs. L'année dernière, le très habile chef d'orchestre des Nouveaux Concerts nous donna plusieurs auditions successives de *Lohengrin*. Personne ne siffle, tout le monde applaudit : le succès est grand, unanime. Vous vous souvenez de la lettre écrite par Richard Wagner[1] et qui renfermait ce passage : « Quant à l'exécution des fragments (de *Lohengrin*), je n'y ai rien vu à redire, alors que c'étaient vraiment des fragments ; mais maintenant que ce sont des actes entiers qu'on donne aux Concerts, je ne puis vous cacher que cela m'est désagréable. »

Voilà en quelle monnaie M. Lamoureux a été payé de ses efforts, de ses soins, de son zèle. Cela l'empêchera-t-il de nous redonner le premier et le troisième actes de *Lohengrin*, peut-être même d'y ajouter le deuxième et de prendre dans l'œuvre du compositeur allemand ce qui lui semblera de nature à parer son affiche et à intéresser le public? Après le prélude de *Parsifal*, le prélude de *Tristan et Iseult*, c'est-à-dire l'introduction de l'opéra soudée aux dernières mesures du finale, soudure que Richard Wagner a faite lui-même en vue du concert.

Chez M. Colonne, c'est la *Huldigung's Marsch* (marche composée pour le roi de Bavière, littéralement : « Marche de l'hommage ») que l'on exécute. Et nos trois direc-

1. Voir le *Journal des Débats* du 1er juin 1882, où l'on trouvera cette lettre *in extenso*.

teurs de Sociétés symphoniques semblent lutter d'activité et obéir à la même pensée. Les signaler pour cela à la vindicte publique, aux remontrances et aux sévérités administratives, c'est peut-être aller un peu loin. Le mieux, à mon avis, serait de tenir l'homme pour ce qu'il est et le musicien pour ce qu'il vaut : on éviterait ainsi de tomber dans des erreurs et dans des excès également regrettables.

Qu'on nous donne seulement un théâtre lyrique, un vrai théâtre de musique dont le directeur aurait les coudées franches, et je suis certain que, si une place y était faite, même malgré lui, à Richard Wagner, quelques-unes de ses œuvres pourraient sans le moindre danger y être représentées. Je suis convaincu que le *Tannhauser* aurait actuellement beaucoup de succès, *Lohengrin* en aurait davantage; *les Maîtres Chanteurs*, tels que je les ai entendu exécuter à Londres, « faisaient de l'argent » (la pièce est très amusante) : *Tristan et Iseult* en ferait peut-être un peu moins. Quant à *Parsifal*, malgré quelques pages superbes, entre autres le finale du premier acte et la scène des filles-fleurs évoquées par le magicien Klingsor pour séduire « le jeune héros », je crois qu'il ne pourrait venir qu'après la fameuse tétralogie, après que le public se serait habitué aux mystérieuses lueurs du *Crépuscule des Dieux*.

Ah! nous n'en sommes pas là, je le sais. Et que va-t-il m'arriver pour avoir osé dire que, dans le cas d'une véritable résurrection du Théâtre-Lyrique, il faudrait y accueillir Richard Wagner? Je me hâte d'ajouter qu'on

devrait y accueillir aussi Mozart et Weber, Gluck et Spontini, et même n'en point exclure tout à fait les compositeurs français, à commencer par Berlioz.

Richard Wagner n'a-t-il pas écrit quelque part que « les opéras de tous les maîtres connus sont à ses propres drames lyriques ce que le singe est à l'homme »? Ce qui équivaut à dire que le seul créateur du drame lyrique est un homme, et que les autres compositeurs de toute époque et de tout pays, n'ayant fait qu'œuvre simiesque, ne sont autre chose que des chimpanzés, des gorilles, des macaques et des ouistitis. Et qu'y a-t-il d'étonnant à ce qu'il ait dit cela pour peu qu'il soit, comme il est probable, un adepte du darwinisme? Donc quand je demande que l'on nous fasse entendre « tout entiers » les opéras de Richard Wagner, en même temps que ceux de Weber, de Glück et de Berlioz, c'est qu'il me semble vraiment utile que le public, jugeant équitablement, sans parti pris, sans haîne, et mieux que sur de simples échantillons, soit mis à même de comparer le génie du grand novateur allemand avec celui des illustres singes dont il descend.

(*Journal des Débats.*)

TRISTAN ET ISEULT (PREMIER ACTE)

(*Concert Lamoureux*, 22 mars 1884.)

Il y a une vingtaine d'années, j'étais à Weimar et je me promenais avec mon ami Edouard Lassen. Nous causions du *Fliegende Hollaender* (Vaisseau fantôme) que j'avais entendu pour la première fois la veille et fort bien exécuté par les artistes du grand théâtre ducal. Tout à coup Lassen me dit :

« Connaissez-vous *Tristan et Iseult*? — Non, répondis-je, mais j'ai ouï dire que cet ouvrage avait été mis à l'étude à Vienne, et qu'après une cinquantaine de répétitions les chanteurs avaient été obligés d'y renoncer. — Eh bien, me dit Lassen, venez avec moi chez le docteur X... (il y a à Weimar plus de docteurs que de barons), et nous déchiffrerons ensemble cette indéchiffrable partition. »

Le docteur X..., qui est un des fervents adeptes de la *musique de l'avenir* (c'est encore ainsi que bien des gens, musiciens ou non musiciens, s'obstinent à qualifier l'œuvre de R. Wagner), fut enchanté d'apprendre le but de notre visite. Lassen se mit au piano, je devrais dire à

l'orchestre; et il joua l'ouverture, qui n'est à proprement parler qu'un prélude instrumental. Je tournais les pages silencieusement; le docteur X..., assis dans un fauteuil, s'épanouissait. L'ouverture finie, les récits succédèrent aux récits et d'autres récits leur succédèrent encore. Je n'apercevais au loin et de tous les côtés que des horizons de sable, la chaleur devenait accablante et pas une oasis pour nous reposer, pas le plus petit filet d'eau pour étancher notre soif!... Enfin la voix de Tristan s'unit à la voix d'Iseult. Ce que deux hautbois ou deux clarinettes peuvent exécuter, sinon sans inconvénients pour l'oreille, du moins sans difficultés, deux voix, quelque exercées qu'on les suppose, sont inhabiles à le faire; il est des intervalles rapprochés, des dissonances dont il ne faut pas abuser; bien moins encore dans le chant que dans l'orchestre, deux voix qui se rencontrent trop souvent, à la faible distance d'une seconde diminuée, par exemple, finissent par se heurter, par se frotter l'une à l'autre et par produire la plus horrible cacophonie.

Au milieu du duo, j'éprouvai cette folle rage de l'enfant qui, désespérant d'apprendre la leçon qu'on lui a donnée à étudier, trépigne et pleure, ferme son livre avec colère et le jette bien loin de lui. De mes doigts crispés je frappai tout à coup le clavier comme l'eussent fait les griffes d'un chat furieux et, mêlant au hasard les mots allemands et les phrases les plus bizarres, je poussai des cris plus ou moins intelligibles, incohérents, sauvages. Lassen, toujours calme et souriant à peine, continuait à déchiffrer. Je me retournai pour voir quelle mine faisait le docteur. — Il avait disparu. — Alors Lassen s'arrêta et j'allais le prier de me dire franchement s'il trouvait une grande différence entre la manière dont le duo avait fini et celle dont il avait commencé, lorsque le docteur reparut : « Continuez, nous dit-il, j'étais dans mon cabinet, mais je n'ai pas perdu une note. N'est-ce pas que c'est admirable!... (*Vunderschœn!*). »

Voilà ce que j'écrivais il y a vingt ans. Et en disant que je ne l'écrirais certainement point aujourd'hui, je ne veux pas faire un acte de contrition. Peut-être que le jugement que je portais sur une œuvre qui se révélait à moi à l'aide de moyens par trop insuffisants, était-il formulé un peu à la légère, mais il n'en était pas moins l'expression sincère et toute spontanée de ce que j'avais ressenti. Je ne connaissais, à cette époque, de l'œuvre de Wagner que *Rienzi*, *le Vaisseau Fantôme*, *Tannhauser* et *Lohengrin*, puisqu'il n'avait encore écrit ni *les Maîtres Chanteurs*, ni la tétralogie de *l'Anneau des Niebelungen*, ni *Parsifal*. J'admirais déjà M. Wagner dans sa première ou, plus exactement, dans sa seconde manière ; je n'étais point encore initié à la nouvelle transformation que son style, j'évite à dessein de dire son système, allait subir. L'étude, consciencieuse sinon approfondie, que j'en ai faite depuis, a modifié mon jugement, sans exciter toutefois mon admiration, au point de la rendre exclusive. Dans une lettre adressée à M. Frédéric Villot et qui sert de préface à la publication de ses quatre poèmes d'opéra (*le Vaisseau Fantôme*, *Tannhauser*, *Lohengrin* et *Tristan et Iseult*), R. Wagner nous apprend qu'il interrompit sa tétralogie des *Niebelungen*, alors qu'elle était fort avancée déjà, pour écrire le poème et la musique de *Tristan*. Cet ouvrage peut donc être considéré comme l'expression la plus complète de son système. « Je sais, disais-je dans mes *Souvenirs d'Allemagne* déjà cités, que le mot est tantôt repoussé, tantôt accepté par M. Wagner; mais il me serait aussi difficile qu'à lui

d'en trouver un autre pour rendre ma pensée et la sienne. » Le mot *innovation*, dont il se sert dans la lettre de M. Villot, vaut-il mieux? « Vous pouvez trouver ici, sous la forme la plus précise et la plus correcte, en quoi consiste mon *innovation*. Elle ne consiste aucunement dans je ne sais quelle révolution arbitraire, toute musicale, dont on s'est avisé de m'imputer l'idée, la tendance, avec ce beau mot : *musique de l'avenir*. » Système ou innovation, peu m'importe, *Tristan et Iseult* est bien certainement le point culminant de l'un ou de l'autre. Et je sais des musiciens, désignés pourtant comme des disciples de Wagner, qui se demandent avec effroi jusqu'où il serait allé s'il avait voulu *innover plus* qu'il ne l'a fait dans *Tristan*, s'il s'était éloigné encore davantage des traditions du drame lyrique, léguées par Glück à ses successeurs, traditions que, déjà dans *Lohengrin*, il avait assez peu respectées. Les principes développés dans la belle préface d'*Alceste* ont bien pu servir de base aux doctrines, aux théories de R. Wagner, mais quand il s'agit d'élever un monument, la distance est grande quelquefois de la base au sommet.

Si vraiment, comme il s'en attribue le mérite, l'illustre fondateur du théâtre de Bayreuth a voulu doter son pays d'un art purement allemand, il faut convenir que rien n'est plus allemand que *Tristan et Iseult*. C'est au point que mon oreille a été complètement déroutée en entendant chanter en français cette musique essentiellement germanique. Et pourtant la traduction de M. Wilder est faite avec une précision

presque mathématique, avec une intelligence et une habileté peu communes aux traducteurs de poèmes d'opéra. Au risque de moins bien comprendre le texte, ce sont des paroles allemandes et non des paroles françaises que j'aurais voulues. Que *Tannhauser*, *Lohengrin* puissent à la rigueur s'accommoder des assonances d'une traduction française, je l'accorde : mais *Tristan et Iseult*, non ; — *les Maîtres Chanteurs*, les *Niebelungen* et *Parsifal*, pas davantage.

Bien plus encore que les autres partitions du maître, ils exigent la lumière de la rampe, la représentation du drame, le prestige de la mise en scène et ne sont point faits pour le concert. Je dois constater cependant que le magique orchestre de M. Lamoureux et le talent d'interprètes convaincus et bien choisis ont paru suffire à leur tâche, qui était d'initier le public aux beautés un peu ardues d'une œuvre théâtrale dont le côté plastique ne lui était révélé que par les notes explicatives du livret. M. Lamoureux, par crainte de manifestations qui parfois ont accompagné, chez lui comme ailleurs, l'audition de fragments wagnériens, avait pris ses précautions. Il avait demandé « respectueusement » à ses auditeurs de vouloir bien rester tranquilles, impassibles jusqu'à la fin. Et c'est ce qu'ils ont fait. Pas la moindre protestation, pas le moindre bravo n'ont troublé ni interrompu la belle exécution du premier acte de *Tristan et Iseult*. C'est seulement après le dernier accord que les applaudissements ont éclaté. En voyant cet auditoire si attentif, si recueilli,

il n'y avait pas à en douter ; la grâce était descendue en lui ; peu à peu le charme pénétrait.

Et moi je ne pouvais m'empêcher de songer au bon docteur de Weimar, à mon ami Lassen et à la pitoyable farce que j'avais jouée.

C'était la première fois que j'entendais *Tristan et Iseult* à l'orchestre. Ce travail instrumental, pourtant si compliqué, est d'une beauté réelle. N'y cherchez point les piquantes sonorités, les ingénieuses oppositions de timbres que vous aimeriez peut-être à y rencontrer et auxquelles des œuvres, qui certainement ne valent pas celles-là et ne sont pas conçues dans le même esprit, vous ont habitués. Ce sont des flots d'harmonie qui vous enveloppent avec des intensités diverses obtenues par des procédés qui, il faut bien le dire, ne varient guère. Quant à l'absence de toute forme mélodique qui vous surprend peut-être, c'est précisément là, qu'on me passe cette antithèse, la forme que le compositeur a voulue. Le chant énergique de Kurwenal et les appels joyeux des matelots tranchent cependant sur la teinte un peu uniforme de ces longues mélopées, de ces longs récits. Le duo d'amour que j'ai indignement profané à Weimar remplit presque, à lui seul, tout le second acte, et c'est seulement le premier acte que l'on exécute au concert de Lamoureux. Reste donc celui-ci dont je vais essayer de donner une succincte analyse dont le lecteur voudra bien se contenter.

M. Edouard Shuré, dans son beau livre *Opéra et Drame*, dont la seconde partie est consacrée presque

tout entière à l'œuvre de R. Wagner, depuis *Rienzi* jusqu'à la tétralogie des *Niebelungen*, nous dit que, selon la légende, « la fatalité de l'amour avait déjà présidé à la naissance de Tristan. La destinée de son père et de sa mère fut l'image de la sienne, un jour radieux qui finit dans un sombre orage. Blanchefleur, sœur du roi Mark, aima Rivalin, chevalier breton venu à la cour de Cornouailles et qui mourut peu après. Pour cacher le fruit de ses amours secrètes, elle dut s'enfuir en Bretagne, dans le château de son ami défunt. C'est là que Blanchefleur, délaissée, protégée seulement par un serviteur fidèle de Rivalin, mit au monde le fils de son désir et de sa douleur. Elle le nomma Tristan et rendit le dernier soupir en lui donnant le jour. L'orphelin grandit dans la maison de son père, sous la garde du bon Kurwenal. » Dans le roman de Luc de Gaste, écrit au XIIe siècle et où l'on trouve les premières traces de la légende celtique de *Tristan et Iseult*, le bon serviteur s'appelle Gouvernail, ce qui indique clairement sa fonction. Dans l'épopée chevaleresque de *Gottfried de Strasbourg*, tirée du roman en prose normande de Luc de Gaste, Gouvernail devient Kurwenal et n'en reste pas moins un serviteur dévoué, un écuyer fidèle. Il accompagne son maître dans ses courses aventureuses et sait à l'occasion l'égayer par quelque chanson.

Marold s'en va, bravant les flots,
Soumettre l'Angleterre.
Une île flotte au sein des eaux,
C'est là qu'il gît en terre.

Sa bête, l'on en fit présent
A celle qui pleure l'absent.
Gloire au héros Tristan,
Le vainqueur du Forban.

C'est ainsi que Tristan rompit d'un coup de sa formidable épée le servage qui rendait le pays de Cornouailles tributaire du royaume d'Irlande. Tous les ans, Marold, le neveu du roi et le fiancé d'Iseult, venait exiger le tribut. Tristan le tua en combat singulier et envoya sa tête à Iseult. Puis, toujours poussé par son humeur aventureuse, il monta sur une misérable barque de pêche qui vint s'échouer sur la côte d'Irlande. Ce fut Iseult elle-même qui le recueillit et pansa sa blessure; Marold, avant de mourir, avait vaillamment combattu. Tristan, pour ne pas être reconnu, se présenta à Iseult sous le nom de Tantris. Mais elle s'aperçoit qu'un jour l'épée du chevalier est ébréchée et que le fragment d'acier dont l'arme est privée est précisément celui qu'elle a retrouvé dans le crâne de Marold. Iseult saisit l'épée pour en frapper le meurtrier : mais celui-ci la regarde avec des yeux si suppliants et si doux que, vaincue et fascinée, elle laisse l'arme s'échapper de ses mains.

Tristan, guéri par les soins d'Iseult, quitte l'Irlande et revient à la cour de son oncle, auquel il fait un portrait des plus séduisants de la beauté d'Iseult. Le pauvre chevalier a rapporté de son voyage une blessure bien plus dangereuse que celle que lui avait faite Marold lors de son dernier combat. A force de vanter sa bien-aimée, il finit par éveiller chez le roi son oncle

le désir de l'épouser. Et, avec une abnégation qui s'explique chez un chevalier un peu errant, Tristan s'offrit lui-même à aller demander à Iseult s'il ne lui plaisait point de venir s'asseoir à côté de l'oncle Mark sur le trône de Cornouailles. Il part. Iseult, quoique très désagréablement surprise d'abord, accepte la proposition de Tristan. Et les voilà tous deux, elle accompagnée de sa fidèle servante Brangaine, Brangolne ou Brangienne, lui de son fidèle serviteur Kurwenal, voguant vers les côtes d'Angleterre, sur un navire où une tente « formée de riches draperies » a été installée pour Iseult.

C'est ici que le drame commence, mais il vit tout entier des événements que nous venons de raconter. Un matelot perché dans les vergues chante un refrain d'amour. « Qui me raille et m'outrage? » s'écrie tout à coup Iseult, qui croit voir dans la chanson du mousse une allusion à l'état de son propre cœur. Elle se répand d'abord en invectives et en imprécations contre le meurtrier de son fiancé par qui, à son tour, elle s'est laissée vaincre ; puis, passant de la colère à un sentiment plus doux, elle demande à voir Tristan. Celui-ci, craignant que l'éclat des beaux yeux d'Iseult ne lui fasse trahir la confiance de son oncle, refuse d'obéir à l'invitation que lui porte Brangaine de la part de sa maîtresse. Grand courroux d'Iseult, qui, dans le paroxysme de la colère, se met à raconter à Brangaine, et par le menu, son aventure avec Tristan et comment elle l'a recueilli, comment elle l'a guéri, comment, grâce à sa complicité, il a pu quitter l'Irlande

où on voulait le retenir prisonnier. C'est pour payer sa dette de reconnaissance, c'est pour reconnaître tant de bienfaits reçus qu'il a conçu l'idée de la faire entrer dans la couche du vieux roi de Cornouailles, de son oncle Mark, elle qui aurait tant voulu être aimée. Aimée de Tristan, sans doute, pense Brangaine. Et alors, rappelant à Iseult que sa mère lui a confié en mourant une cassette toute pleine de philtres magiques, elle va chercher le coffret et y choisit la fiole contenant l'élixir d'amour. « Ce n'est pas celui-là que je veux, s'écrie Iseult, c'est le breuvage de mort! »

Mandé de nouveau auprès de sa future souveraine, Tristan se décide enfin à venir. Et prenant sans hésiter la coupe que lui tend Iseult, il la porte à ses lèvres en disant : « Reine, je connais la puissance de votre art : vos hommes jadis ont guéri ma blessure; que ce breuvage maintenant guérisse mon âme! » Avant qu'il ait achevé de boire la liqueur mortelle, Iseult lui arrache la coupe des mains : « A moi ma part, s'écrie-t-elle, à moi le reste! » Et ayant vidé la coupe empoisonnée elle la jette aux pieds de Tristan. Les voilà seuls en face l'un de l'autre, immobiles, muets, frissonnants et comme s'ils cherchaient les ardeurs de l'amour en attendant les spasmes de la mort. La mort est lente à venir, mais un trouble les agite, le trouble des sens qui brûle leurs lèvres et enflamme leurs regards. Ils tombent dans les bras l'un de l'autre... Brangaine survient, Kurwenal la suit, annonçant que le navire a touché terre et qu'on aperçoit non loin du rivage le roi Mark suivi d'un cortège brillant.

« Quel breuvage m'as-tu donné? » demande Iseult à sa confidente, pendant que celle-ci lui pose la couronne sur le front et lui jette sur les épaules le manteau royal. « Le breuvage d'amour », répond Brangaine, feignant de déplorer son erreur. Alors se tournant vers Tristan : « Faut-il vivre? » lui dit-elle. Et elle tombe inanimée dans les bras de ses suivantes, sans que les vivats qui saluent le roi de Cornouailles puissent la faire revenir de son évanouissement. C'est sur ce tableau émouvant que la toile tombe.

Vous connaissez mon peu de goût pour les analyses techniques ; celle de la partition devrait être technique par-dessus toutes ; les points de repère y sont difficiles, fort difficiles à signaler. Tout s'enchaîne et rien ne peut se séparer : le premier éditeur venu vous dira que la vente des morceaux détachés de l'œuvre de R. Wagner en général, de *Tristan et Iseult* en particulier, est fort improductive. La division en scènes, qui n'existe plus dans *Parsifal*, se retrouve pourtant dans *Tristan*. L'une des plus belles est peut-être celle des philtres ; dans la scène finale la passion est arrivée à son paroxysme et la voix des chanteurs a peine à suffire aux fougueux élans que la situation, très tendue en cette partie de l'ouvrage, et l'inspiration du compositeur lui imposent.

Le chœur chanté à la fin de l'acte et sur lequel se détache une phrase musicale de Kurwenal, est plein de brio et de mouvement. J'ai déjà cité la chanson populaire sur la défaite de Marold et, en somme, il me semble que, sans émailler mon analyse de dièzes et de bémols, j'ai donné au lecteur dans ces dernières lignes et

dans celles que j'ai écrites plus haut, une idée suffisamment exacte du premier acte de *Tristan*, dont le prélude instrumental est à lui seul un poème où sont condensées avec une prodigieuse habileté les parties essentielles et caractéristiques du drame musical qui va se développer. Berlioz, lui, n'avait vu dans la préface symphonique de *Tristan* qu' « une sorte de gémissement chromatique rempli d'accords dissonnants dont les longues appogiatures, remplissant la note réelle de l'harmonie, augmentent encore la cruauté. »

(*Journal des Débats.*)

SIEGFRIED

(..... *Théâtre Royal de la Monnaie*, 18 janvier 1899.)

Lohengrin est le premier ouvrage de Richard Wagner qu'ait joué le théâtre de la Monnaie. C'était, je crois, en 1870, sous la direction de M. Vachot; mademoiselle Sternberg, qui fut depuis madame Vaucorbeil, joua le rôle d'Elsa et M. Hans Richter, alors à l'aurore de sa renommée, dirigeait l'orchestre. L'année suivante, le *Vaisseau Fantôme* sombrait, tandis que, dix-huit ans après, ce même ouvrage, que les purs wagnériens classent à un rang très inférieur, obtenait auprès du public un véritable succès avec M. Renaud et madame Fierens comme principaux interprètes. Puis viennent le *Tannhauser*, *les Maîtres Chanteurs* avec madame Rose Caron dans le rôle d'Eva, et enfin la *Valkyrie*, qui, représentée suivant les traditions de Bayreuth, toutes lumières éteintes dans la salle, attirait la foule pendant plusieurs soirées successives aux théâtres que diri-

geaient alors MM. Dupont et Lapissida. *Siegfried* est, par conséquent, le deuxième des quatre opéras dont la tétralogie se compose et qui, traduit en français, a paru jusqu'à ce jour sur la scène bruxelloise. Mais, en 1882, une troupe allemande dont faisaient partie la grande cantatrice madame Materna et le baryton Scaria était venue, sous la direction de l'impresario Neuman, donner, en une série de huit représentations, la tétralogie tout entière. L'expérience réussit, mais ne fut pas renouvelée. Richard Wagner, qui vers 1850 s'était laissé aller à l'espoir d'écrire un opéra pour la grande scène parisienne où Meyerbeer allait bientôt donner *le Prophète*, avait choisi pour le sujet de son poème la légende scandinave de *Wieland le Forgeron*. Et il s'y personnifiait lui-même, racontant ses souffrances d'artiste, comme Berlioz dans *Lélio*. Mais le poème n'était pas encore achevé que, pris de découragement, il y renonçait et revenait à Zurich pour se consacrer à la fois à des études de littérature musicale et à la composition d'un nouvel opéra, *la Mort de Siegfried*. C'est là l'embryon de la tétralogie, qui n'est donc pas sortie spontanément et d'un seul jet du cerveau du grand compositeur.

« Lorsque j'essayai, dit Wagner, de dramatiser le moment capital du mythe des Niebelungen dans *la Mort de Siegfried*, je trouvai nécessaire d'indiquer un grand nombre de faits antérieurs, de façon à mettre les épisodes essentiels dans leur vrai jour. Mais je ne pouvais que raconter des faits préparatoires, tandis que je sentais la nécessité de les faire entrer dans l'action

même du drame, de façon que j'en vins à écrire *Siegfried*. Mais ici nouvel embarras : je ne trouvais toujours pas moyen d'incorporer ce qui était nécessaire pour que l'action dramatique s'expliquât d'elle-même... La composition de *Siegfried* fut interrompue par celle de la *Valkyrie* et du *Rheingold*. Wagner y revint ensuite, termina le second acte au printemps de 1857, et c'est par l'achèvement de *Siegfried* que fut complétée la tétralogie dont Munich, grace à l'initiative toute-puissante du jeune roi Louis, devait avoir la primeur dix ans après. Les Français qui assistaient au mois de septembre 1869 à la représentation de l'*Or du Rhin* se souviennent peut-être que tout ne marcha pas « comme sur des roulettes », et M. Camille Saint Saëns, à qui, par suite du refus de Hans Richter, l'intendant royal s'était adressé pour conduire l'orchestre, n'a probablement pas oublié toutes les discordes et toutes les défections dont il fut le témoin. Wagner avait été rappelé à Munich pour surveiller les répétitions et donner son avis sur la mise en scène; il la trouva pittoresque, demanda des changements et des améliorations que l'impatience du roi ne permettait pas de lui accorder et, sur l'instance de ses amis, il s'en retourna à Lucerne ; Hans Richter était parti de son côté, le baryton Bebz l'avait suivi; M. Camille Saint-Saëns s'était prudemment dérobé à l'honneur qu'on voulait lui faire. Le roi ne pouvait attendre plus longtemps, l'intendant perdait la tête. Enfin, c'était à qui ne prendrait pas sa part de responsabilité de cette représentation qui s'annonçait comme une véritable débâcle. Fort heureu-

sement le machiniste Brandt fut mandé et vint de Darmstadt tout à point pour réparer les bévues et les maladresses de ses confrères bavarois : le baryton Kinderman prit le rôle de Bebz, et le Kapellmeister Wülner s'assit au pupitre du chef d'orchestre prêt à faire face à l'orage qu'il déchaînait. Le public, à qui on imposait pour la première fois quatre interminables actes sans entr'actes ni repos, finit par trouver qu'on mettait sa patience à une trop rude épreuve et les signes d'impatience qu'il donna d'abord ne tardèrent pas à se changer en une véritable protestation. On arriva tout de même à la fin de la représentation, et le roi, impassible et dédaigneux devant l'hostilité de son peuple, se retira fort satisfait.

Six ans plus tard le théâtre de Bayreuth était fondé et inauguré solennellement par trois séries de représentations de *l'Anneau des Niebelungen*, dont la première eut lieu du 13 au 16 août 1876. Ce fut la fête de l'art national allemand et la consécration suprême de la gloire du grand réformateur. Désormais, Bayreuth serait le lieu de pèlerinage où les hésitants laisseraient leurs derniers scrupules, où les dissidents eux-mêmes iraient faire amende honorable, et, pieusement agenouillés sur les marches du temple, demander à la grâce de descendre sur eux. Beaucoup de conversions datent de cette époque; c'était la première fois, d'ailleurs, que l'œuvre typique du maître était présentée dans son ensemble, avec toutes les ressources, tout le prestige d'une exécution parfaite et entourée d'une mise en scène dont les plus menus détails, à l'exté-

rieur comme à l'intérieur, avaient été fort habilement réglés.

Du cérémonial et des traditions de Bayreuth, Bruxelles n'a conservé, pour *Siegfried*, comme pour la *Valkyrie*, que l'abaissement du niveau habituel de l'orchestre, qu'il eût été assez difficile de cacher entièrement aux yeux des spectateurs, et l'obscurité de la salle. Aucune fanfare n'a sonné à l'heure où la représentation allait commencer. Quelques Français, parmi lesquels un petit nombre de nos confrères, étaient venus de Paris pour y assister. Mais, de tous les points de la Belgique et même de plus loin, beaucoup de wagnériens étaient accourus. On les reconnaît à cela que leur attitude est toute différente des spectateurs ordinaires; peut-être échangent-ils leurs impressions et leurs pensées au cours de la représentation; mais ils le font si discrètement qu'on ne saurait vraiment en être troublé. Et pas le plus petit bravo qui vienne souligner l'effort heureux de quelque chanteur et troubler le recueillement général. On se dédommage de cette réserve, de ce silence, à la fin de l'acte seulement. Alors les applaudissements éclatent et les rappels reitérés (j'en ai compté jusqu'à trois) indiquent aux artistes, qui d'ailleurs ne s'y trompent pas, combien le public leur est reconnaissant de tant de zèle, de tant de talent dépensé. Et j'imagine que ce n'est pas seulement aux chanteurs que ces marques de la satisfaction des auditeurs s'adressent; une large part en revient à l'orchestre, dont le rôle est si périlleux et si prépondérant presque toujours. Il n'a pas fallu

moins de vingt-cinq répétitions d'ensemble, je néglige les répétitions partielles, pour mettre le vaillant orchestre de la Monnaie, renforcé d'une vingtaine de musiciens, à la hauteur de la tâche qu'on lui imposait. Le jeune chef, M. Servais, fils du célèbre violoncelliste, dont la fonction exceptionnelle est de diriger les études et l'exécution des ouvrages wagnériens, fonction délicate, mais qui, après de pénibles travaux, lui fait des loisirs assez prolongés, a révélé en cette occasion de remarquables aptitudes que ses confrères allemands devront reconnaître après en avoir peut-être douté. Il est excellent musicien, il est consciencieusement pénétré de l'œuvre du maître, et l'admiration absolue, je ne dis pas exclusive, qu'elle lui inspire pourrait à la rigueur lui tenir lieu, dans une certaine mesure, de l'expérience nécessaire et toujours lente à acquérir. J'avais vu M. Servais diriger le *Vaisseau Fantôme*; tout autre chose était de diriger *Siegfried*; cette redoutable épreuve lui a parfaitement réussi.

J'ai parlé plus haut des difficultés qu'avait rencontrées à Munich, quand le *Rheingold* y fut donné pour la première fois, l'installation de l'aquarium dans lequel les filles du Rhin prennent leurs ébats et défendent mal le trésor que Wotan a confié à leur garde contre la convoitise de l'astucieux Alberich. Le truc inventé par le machiniste Brandt, — le même qui à Darmstadt fit couler la mer de feu au troisième acte de *la Reine de Saba* de Gounod, — n'est plus aujourd'hui, pour une scène convenablement outillée, qu'un simple jeu. Il en est de même du rideau de vapeur

incandescente qui s'élève devant Siegfried au moment où il s'apprête à escalader le roc où dort Brunnhild. Le théâtre de la Monnaie connaissait d'ailleurs, pour en avoir fait usage déjà dans une circonstance que je n'ai pas besoin de rappeler, les procédés à l'aide desquels se produit cet embrasement. Il n'avait donc qu'à se préoccuper de la fantasmagorie accessoire qui est peu de chose en vérité et d'un goût assez enfantin : un ours qui gambade et qui grogne, un dragon qui rugit dans un porte-voix et un oiseau chanteur. Le dragon, c'est le géant Fafner, gardien du trésor des Niebelungen, ravi par le nain Alberich aux filles du Rhin; puis soumis par Wotan qui, aidé de Loge, l'a repris par ruse à Alberich, aux géants qui ont bâti le Walhalla, le palais des dieux. Je ne vais pas remonter aux origines du mythe et vous raconter par le menu la lutte entre les dieux, les géants et les nains telle que l'a dramatisée Richard Wagner dans sa tétralogie. Je n'ai à vous parler aujourd'hui que de l'épopée de *Siegfried*, et ma tâche, si agréable qu'elle soit, est tout de même assez lourde pour que je ne cherche pas encore à la compliquer par d'inutiles digressions; je dis inutiles parce que, dans l'œuvre de Wagner, tout s'enchaîne, tout se retourne, tout s'explique par la façon dont le drame est conduit et que dans *Siegfried*, par exemple, qui est la troisième partie de l'épopée, en comptant le prologue, l'action est suffisamment rattachée aux épisodes antérieurs pour les rappeler et même pour en divulguer le mouvement et le caractère à l'intelligence des spectateurs, auxquels l'œuvre entière n'a pas

encore été révélée. Chaque fraction du drame constitue donc à elle seule un drame complet, avec une progression d'intérêt qui croît jusqu'au dénouement et une intensité d'émotion qui ne faiblit guère qu'en certains moments où les longs développements donnés à la forme dialoguée font que l'attention va peu à peu se fixer sur la complexion du travail instrumental. C'est alors peut-être que la connaissance des phrases typiques devient indispensable. Aussi l'autre soir, en entendant les confidences de Mime ou les lamentations de Wotan, plus d'un auditeur qui se souvenait de la *Valkyrie* voyait repasser devant ses yeux les figures du chasseur Hunding, de Siegmund et de Sieglinde, en même temps que l'orchestre les dessinait en traits caractéristiques et lumineux.

Siegmund tué par Hunding, Sieglinde est venue mourir dans la forêt où Mime frappe jour et nuit l'enclume sur laquelle il espère forger l'épée qui tuera Fafner et le rendra maître du trésor du Niebelungen. Et, en mourant, Sieglinde a confié à la garde du gnome l'enfant qu'elle portait dans son sein. Cet enfant, c'est Siegfried. Siegmund et Sieglinde, frère et sœur, étant nés des amours de Wotan avec une mortelle, Siegfried est le petit-fils du maître des dieux. Mais Mime ne lui dit sur sa naissance que ce qu'il croit sans danger de lui révéler. Il lui importe que le héros grandisse inconscient de son origine et de sa destinée. Mais une épée brisée est là ; les deux tronçons en furent confiés à Mime par Sieglinde. C'est l'épée qui s'échappa des mains de Siegmund expirant, et baptisée

par lui du nom de Nothung (Détresse). Celui qui parviendrait à la reforger aurait en sa possession une arme invincible. Mime s'y est vainement essayé. Siegfried y réussira. Et le voilà tirant d'un bras vigoureux le soufflet de la forge, attisant le feu, puis jetant dans le creuset, qu'il pose sur la flamme, les fragments de l'épée que sa lime a divisée en menus morceaux. Le glaive forgé, Siegfried en affile le tranchant avec son marteau. Puis, saisissant l'arme par la poignée, il chante :

Détresse, rude et souple acier...
Rayonne et reprends ta vaillance...

d'un seul coup fend l'enclume du haut en bas et brandit le fer sur la tête du gnome qui, immobile et terrifié, s'est agenouillé devant lui.

Pendant que Siegfried chassait dans la forêt, Wotan, sous les traits d'un voyageur et armé de sa lance, s'était présenté à Mime, et après avoir engagé sa tête qu'il répondrait aux trois questions du nain, l'interroge à son tour. Mais Mime, qui sait beaucoup de choses, ignore que celui-là seul qui n'aura jamais connu la peur pourra forger Détresse et tuer le Dragon. Et en voyant le jeune homme se mettre avec ardeur au travail, il songe que, Fafner une fois mort et le trésor reconquis, quelques gouttes d'une liqueur renfermée dans sa gourde auront bien vite fait de le débarrasser de Siegfried.

Tous deux, à l'acte suivant, sont arrivés dans cette partie de la forêt où se trouve *Haine-Autre*, qui est le nom, assez peu euphonique dans notre langue, du

repaire à l'entrée duquel sommeille le dragon. Alberich et Wotan, toujours sous le même déguisement, les y ont précédés. Après un souvenir donné à leurs querelles passées, ils s'entretiennent des projets de Mime et de Siegfried ; puis le voyageur s'éloigne et disparaît bientôt dans les profondeurs du bois, laissant le souci dans l'âme d'Alberich qui, à l'approche des nouveaux venus, se blottit dans l'anfractuosité d'une roche.

Assis sous un tilleul, Siegfried écoute le bruissement des feuilles et le gazouillement d'un oiseau qui voltige de branche en branche. Il voudrait comprendre son langage et court à la source prochaine prendre un roseau, que du tranchant de son épée il façonne et taille en forme de chalumeau rustique. Mais l'instrument ne répond que par des sons discordants au merveilleux ramage de l'oiselet. Alors, de dépit, il saisit le cor pendu à sa ceinture et sonne une éclatante fanfare qui réveille le dragon et le met d'assez méchante humeur, en même temps que la vue du jeune chasseur lui ouvre l'appétit.

Qu'as-tu ?... Je cherche à boire et je trouve à manger.

La lutte n'est pas longue entre le monstre et le héros. Percé au cœur par l'épée de Siegfried, Fafner tombe en poussant un rugissement formidable. De sa blessure quelques gouttes de sang ont jailli sur Siegfried, et celui-ci, instinctivement portant le doigt à sa bouche, comprend aussitôt ce que lui raconte en son doux langage l'oiseau perché sur le tilleul. Il apprend en même temps où se trouve le trésor qui lui appartien-

dra et ce que compte faire Mime pour se l'approprier.

Le nain, d'ailleurs, prend soin de l'en instruire.

Viens, mon fils, viens, fils de loup,
Prends et crève en buvant ton dernier coup.

Et, choqué de cette façon familière et brutale de menacer ses jours, Siegfried, saisissant sa bonne lame, tue Mime comme il vient de tuer le Dragon. Alors le drame tourne à l'idylle sentimentale et la conversation recommence entre Siegfried et l'oiseau :

... Sur ces rameaux
Portés par tes ailes légères,
En gazouillant, tes sœurs avec tes frères
Voletèrent tout autour de toi.
Mais je vis tout seul, moi,
Et je n'ai ni sœur, ni frère.
Ma mère est morte, on a tué mon frère.
Je ne les vis jamais!
. . . . . .
Viens à mon aide, ô mon oiseau chéri.
Parle! Ne me connais-tu pas d'ami?
Ne peux-tu me tirer de peine?

Et l'oiseau, touché de la plainte du jeune vainqueur, lui promet de le conduire sur le haut rocher où, au milieu d'un cercle de feu, dort d'un sommeil magique la Valkyrie Brunnhild, « la perle des femmes », qui, réveillée par un baiser de sa bouche, lui appartiendra.

Ne nous arrêtons pas à cette pensée que Siegfried, guidé par l'oiseau, marche à la conquête de sa tante ; la vierge guerrière étant la fille du Jupiter scandinave dont lui-même était le petit-fils. Arrivé au pied de la roche, Siegfried se rencontre avec Wotan, qui vient

d'éveiller la prophétesse Erda, et n'ayant pu rien apprendre d'elle sur la destinée future des dieux, déjà au déclin de leur toute-puissance, l'a replongée en un sommeil éternel. Wotan interroge Siegfried sur les prouesses qu'il vient d'accomplir et cherche à le détourner de l'entreprise que l'oiseau lui a conseillée et qu'il ne peut tenter qu'au péril de ses jours. Et le voyageur, entrevoyant déjà, dans la délivrance de la vierge endormie, son pouvoir perdu, veut barrer le chemin à l'intrépide héros; mais celui-ci brise d'un seul coup de son épée la lame du dieu qui jadis avait brisé cette même épée dans la main du père de Siegfried. Wotan disparaît, le tonnerre gronde et à l'embrasement de la roche se mêle la lueur des éclairs. Siegfried, sonnant du cor, s'élance au devant du réseau de flammes qui, insensiblement, s'est abaissé jusqu'à lui, il le traverse, et on le perd de vue jusqu'au moment où la vapeur de feu se dissipant et ne laissant plus flotter qu'une brume légère, le héros apparaît debout devant la vierge étendue sur la plus haute cime du roc, le casque au front, couchée dans son armure, et le corps abrité par son large bouclier.

Siegfried, ébloui par cette apparition, s'écrie :

..... Un homme armé
Ah ! qu'il est beau ! ses boucles ondulées
Frangent de vagues d'or son noble front vermeil.

Puis, ayant soulevé le bouclier, et s'étant livré à un examen plus attentif, il reconnaît bien vite son erreur.

La femme conquise à son amour semble attendre qu'un baiser du héros la réveille ; et devant la radieuse

beauté de la vierge endormie, Siegfried éprouve, pour la première fois, la sensation de la peur. Il n'ose approcher, s'enhardit cependant, et, à peine ses lèvres ont-elles effleuré celles de la bien-aimée, que le charme est rompu. Brunnhild rendue à la vie salue les merveilles de la terre et la splendeur du soleil. C'est le prélude d'un long duo d'amour qui s'achève dans une brûlante étreinte, après des péripéties diverses qui ne retardent que pour le mieux préparer le dénouement attendu.

M'étant laissé aller à dire un jour que je trouvais quelques longueurs dans le deuxième acte de *la Valkyrie*, je m'attirai cette riposte de la part d'un initié, wagnérien de la première heure : « C'est le plus beau ! » Ce qui équivalait à dire : « Vous êtes un âne et n'y entendez rien. » Je vais sans doute m'exposer à pareil affront en disant que le duo d'amour qui termine le troisième acte de *Siegfried*, et qui commence d'une façon si poétique pour se développer en une suite d'épisodes si merveilleusement présentés et d'une si haute inspiration, que ce duo étant plein d'élans passionnés et de suaves caresses, me fait l'effet de faiblir à partir de l'*allegro risoluto* et même avant. Je n'aime pas les coupures et n'en demande pas pour autrui, mais franchement ce duo est trop long. La scène entre Mime et le voyageur gagnerait-elle à être raccourcie, et la rencontre d'Alberich et de Wotan qui ouvre le deuxième acte ne ralentit-elle pas la marche du drame, sans être au point de vue musical d'un intérêt bien puissant ? Que eux qui sont de mon avis le disent, comme je le dis

moi-même, sans me soucier des colères ou des représailles que cet excès de franchise pourra m'attirer.

Et maintenant laissons-nous aller à l'admiration sans mélange que nous inspirent les pages capitales de l'ouvrage; la scène dans laquelle Siegfried attise le feu et forge l'épée, les murmures de la forêt et tout le dialogue entre Siegfried et l'oiseau; l'évocation d'Erda, l'arrivée de Siegfried, toute la scène qui se déroule entre lui et le voyageur, et enfin le réveil de la Valkyrie, tableau émouvant et superbe, s'enchaînant au duo d'amour après lequel, à la chute du rideau et en dépit des critiques que j'ai osé me permettre, il me semblait sortir d'un long éblouissement.

D'un bout à l'autre de l'ouvrage, ce sont des sensations et des surprises sans cesse renouvelées, l'attention toujours tenue en éveil par ces phrases typiques qui courent dans l'orchestre, se croisent, s'enchevêtrent, se superposent, empruntant toujours une nouvelle physionomie à quelque rythme, à quelque dessin nouveau. Et quelle richesse d'harmonie, quelle merveilleuse entente des sonorités dans cet orchestre dont la trame touffue n'altère pas un instant la lumineuse clarté! Dans aucun de ses ouvrages, excepté peut-être dans *les Maîtres Chanteurs*, Wagner n'a mis plus de gaieté, plus de fraîcheur, plus de jeunesse. Le rôle de Mime, avec ses élans de sensibilité, ses éclats de rire sarcastiques et ses sauvages apostrophes de gnome en fureur, est d'une originalité sans pareille; celui de Siegfried, une des créations les plus complètes, les plus grandioses qu'aient enfantées le génie du compositeur. Jamais

héros n'eut plus fière allure, plus d'emportement dans la passion, plus de poésie dans l'âme, plus d'exquise tendresse au cœur. Sous le rapport mélodique, ce rôle est aussi le plus favorisé, soit que la phrase reste purement vocale, soit que, confiée à l'orchestre, elle vienne donner une accentuation plus colorée, plus saisissante au récit du chanteur. Par exemple celle qui reparaît si souvent et que l'on espère toujours, dans l'accompagnement de Siegfried, de la façon dont les oiseaux dans leur nid, les animaux accouplés deux par deux sous la feuillée, lui révélèrent l'amour, phrase d'une suavité pénétrante variée chaque fois par des accouplements de timbres si doux, si ingénieux. Il en est beaucoup d'autres, sans parler des motifs typiques, entendus pour la plupart dans le *Rheingold* et dans *la Valkyrie*, que je pourrais citer. Heureux ceux qui savent les reconnaître au passage. Je crois inutile de rappeler que c'est sur cette prédominance alternée de la voix de l'orchestre que repose en grande partie le système wagnérien. Et, croyez-moi, ce système a du bon.

Le drame de *Siegfried* m'a paru plus vivant, plus humain que celui de *la Valkyrie* et aussi plus fertile en savantes péripéties. Ce n'est pas à l'intervention du dragon ouvrant sa gueule rouge et rugissant dans un porte-voix que je veux faire allusion, ni même aux gambades de l'ourson Brunain, et encore moins au vol capricieux d'un oiseau empaillé, qui gagnerait peut-être à n'être point vu. La jolie voix de mademoiselle Carrère suffit à nous donner l'illusion du chantre merveilleux.

M. Emmanuel Lafarge s'est affirmé dans le rôle de Siegfried, comme excellent musicien, chanteur habile et comédien parfait. Que pourrait-on lui demander de plus! Celui de Mime a été joué et chanté avec beaucoup d'entrain et de verve par M. Isouard, et M. Bouvet, artiste d'un talent éprouvé et d'une remarquable intelligence, a rendu d'une façon exceptionnelle la sombre et majestueuse figure du dieu voyageur. Ces rôles sont difficiles, je le veux bien; mais l'instrumentation de Wagner, à part quelques groupements peut-être exagérés de gros instruments de cuivre, est d'une telle suavité et si habilement pondérée dans son admirable polyphonie qu'elle ne domine jamais la voix du chanteur. Je recommande cette observation à ceux qui ont reproché à Richard Wagner comme à Berlioz de faire beaucoup trop de bruit. Le rôle d'Alberich est fort bien tenu par M. Badialdi; celui de la déesse Erda par madame Morelli. Que puis-je dire de la Valkyrie si jeune et si expérimentée déjà?

Qu'elle a dormi trop longtemps ou qu'on l'a réveillée trop tôt. Je ne sais pas ce que pensent les lettrés allemands de la traduction de M. Victor Wilder, ni jusqu'à quel point elle rend l'esprit du poème, lequel n'est pas toujours, disons-le encore, dans ses parties humoristiques, du goût le plus fin. Cette traduction a du moins le mérite de suivre assez fidèlement le texte musical, et si les vers se ressentent quelquefois de la difficulté de faire passer dans notre langue le génie de la version originale, je ne suis pas très certain que la prose rythmée vaudrait mieux.

Les directeurs de la Monnaie, MM. Stoumon et Calabrési ont monté *Siegfried* avec un soin tout particulier, avec un goût artistique dont nous devons les féliciter et les remercier. Le succès du premier jour a été très grand. Mais l'ouvrage, commencé à sept heures précises, n'a fini que dix ou douze minutes avant minuit. Nos habitudes parisiennes ne nous permettent pas de venir au théâtre d'assez bonne heure, pour écouter, avec toute l'attention voulue, un ouvrage de si *large* envergure, de si grand style et de telle longueur. Mais d'ici à ce que *Siegfried* soit donné à Paris, à l'Opéra ou ailleurs, nos habitudes peuvent changer.

(*Journal des Débats.*)

LA VALKYRIE

(*Opéra*, 13 mai 1893.)

M. Catulle Mendès, wagnérien de la première heure, nous disait l'autre jour dans sa spirituelle et très intéressante conférence sur *l'Or du Rhin* : Voilà trente-deux ans que des coups de sifflets énergiques et bien nourris accueillirent à l'Opéra la première représentation du *Tannhauser*, tandis qu'une princesse étrangère, en manière de protestation, brisait son éventail sur le rebord de sa loge. Quant à Richard Wagner, il était tranquillement assis dans la loge directoriale, beaucoup moins ému par les coups de sifflet de MM. les abonnés de l'époque que par les applaudissements d'une notable partie du public.

Peut-être, avec cette perception de l'avenir qu'ont certains hommes prédestinés, entrevoyait-il l'éclatante revanche que le ciel lui réservait. Elle est venue, et malheureusement un peu trop tard pour qu'il en pût jouir, mais elle est venue tout de même, et très com-

plète, à ce que l'on doit croire, bien qu'elle ne fasse que commencer. Il est bien entendu que c'est de Paris que je parle, de Paris qui, désormais, sur les cartes de géographie wagnérienne, va se trouver en ligne directe et fort rapproché de Bayreuth. On ne fait pas encore la nuit sombre dans la salle de l'Opéra, mais cela viendra seulement le jour où nous serons rentrés en possession de nos deux provinces perdues, et à l'intérieur comme à l'extérieur nous illuminerons.

Le succès considérable de *Lohengrin*, précédé d'incidents qui devaient le faire pressentir, a bien préparé celui de *la Valkyrie*, ce qui établit un lien solide entre ces deux ouvrages qui se ressemblent si peu. Pour *Lohengrin*, on avait fait venir, à quelques mois de distance, deux ténors exotiques et célèbres, partant très largement salariés, dont l'attrait sur le public et l'influence sur les recettes devaient être certains. Notons en passant que lorsque, dans l'intervalle, l'ouvrage fut chanté par des ténors français d'un renom moins considérable, et modestement appointés, son succès n'en fut pas très sensiblement diminué. Le public avait pris un tel goût au chef-d'œuvre que des interprètes exceptionnels n'étaient plus nécessaires pour le lui imposer. *La Valkyrie* n'était pas sans inspirer quelques craintes, quelques doutes au moins. Quel accueil allait faire le public de l'Opéra à un ouvrage sans ensemble de masses chorales — il y en a, vous le savez aussi bien que moi, de superbes dans *Lohengrin* — et sans ballet? La prudence commandait de donner d'abord à la mise en scène un éclat inusité. A l'aide de deux trucs fort

ingénieux, une chevauchée dans les nuages et un incendie qui est un perfectionnement sur d'autres incendies dont les spectateurs étaient déjà émerveillés, on y a complètement réussi. Ne convenait-il pas également de donner à l'interprétation, comme cela s'était fait pour *Lohengrin*, un relief particulier et le principal interprète du rôle de Lohengrin n'était-il pas à l'avance tout naturellement désigné? La direction de l'Opéra s'est donc assuré le concours de M. Van Dyck, de l'artiste wagnérien par excellence, de celui qui aujourd'hui personnifie le mieux en lui toutes les qualités de voix et de déclamation exigées par l'art allemand nouveau.

Personne assurément ne l'avait oublié, mais pour qu'il n'y eût pas de surprise chez ceux qui ont la mémoire courte, avant de montrer *la Valkyrie*, un peu sauvage et très ardue, on lui fit faire, sous les traits plus séduisants et plus poétiques du Chevalier au Cygne, une rentrée qui ne fut pas sans éclat. A ce moment-là j'étais à Marseille, ville pleine d'enchantements, mais où les bouches d'égout ne sont peut-être pas assez surveillées, occupé à batailler avec une municipalité omnipotente, turbulente, tracassière et... socialiste, à propos d'une question d'art qui ne la regardait en rien et à laquelle elle n'entendait pas grand'chose. Nous en parlerons à l'occasion et j'en aurais parlé déjà si le difficile en cette affaire n'était pas de mettre ma personnalité de côté. C'est donc par un journal parisien, l'un des plus lus et des mieux informés, que j'ai appris l'heureuse nouvelle du retour de Van Dyck.

Quinze lignes d'éloges, ce n'était pas trop, sans doute, pour un tel artiste, mais après m'être régalé du dithyrambe chanté en son honneur par un de nos plus sympathiques confrères, le lendemain même de la reprise de *Lohengrin*, je passe au paragraphe suivant et jugez de ma stupéfaction en lisant ceci :

« Madame Rose Caron, mademoiselle Dufrane, M. Renaud et M. Plançon — (Paul pour les intimes) — complétaient un ensemble... »

Eh! quoi, madame Rose Caron faisant cortège à M. Van Dyck! Elle, la grande tragédienne lyrique, l'artiste impeccable et géniale, au style si pur, aux attitudes si admirées! Certes, j'ai la plus sincère estime pour le talent de M. Van Dyck, bien qu'il se soit trop sensiblement germanisé depuis ses débuts à Paris et à Bruxelles; mais, franchement, je ne vois pas madame Rose Caron dans le cortège de M. Van Dyck; je vois pas mal d'artistes et des meilleurs dans le cortège de madame Rose Caron, mais je ne vois madame Rose Caron dans le cortège de personne. Il me tardait de prendre la plume pour dire cela; maintenant je l'ai dit.

De *la Valkyrie*, qui, ainsi que l'a raconté, en fort beau langage, M. Catulle Mendès, est la première journée de la grande tétralogie dont *l'Or du Rhin* n'est que le prologue, nous ne connaissions, pour les avoir entendus au concert, que trois importants fragments : le premier acte presque tout entier; les adieux de Wotan suivis de l'Incantation, et la Chevauchée des Valkyries sans les Valkyries. C'est surtout en musique que, avec la meilleure volonté du monde, et tout en

faisant les choses au mieux, il nous faut quelquefois ne les faire qu'à demi. Je vous assure que cette chevauchée avec les voix de femmes qui lancent leur « Hoïotoho, Heïahoï », avec les gros nuages noirs au travers desquels passent des vols de vierges guerrières sur les coursiers en carton, mais vivants et rapides, avec les sifflements de la tempête et la lueur des éclairs illuminant la cime des sapins géants, je vous assure que cette page si essentiellement pittoresque, quelle que soit la perfection avec laquelle peut exécuter un orchestre tel que celui de M. Colonne ou de M. Lamoureux, produit à la scène un effet tout différent. Il est, d'ailleurs, impossible de nier le rôle essentiel que joue la fantasmagorie dans la plupart des drames de Richard Wagner, dans la tétralogie des *Niebelungen* particulièrement.

Le premier tableau de *la Valkyrie* nous montre la rustique demeure du chasseur Hunding, au milieu de laquelle se dresse un frêne gigantesque : des trophées sont accrochés aux murs, des peaux d'animaux sauvages s'étendent près de l'âtre où la flamme brille. Au dehors, l'orage gronde. Tout à coup la porte s'ouvre; un jeune homme, les vêtements en désordre et mourant de fatigue, entre brusquement. C'est Siegmund.

Quel que soit ce foyer, il m'abrite ou je meurs!

Sieglinde, la femme de Hunding, s'approche de l'inconnu qui demande à boire, et, prenant une coupe, va puiser de l'eau à la source voisine. Revenue auprès de l'étranger, Sieglinde se sent prise pour lui d'une

douce pitié. Et, longuement, elle le regarde. Siegmund, lui aussi, ne peut détacher ses yeux de ce beau visage de jeune femme qu'il lui semble ne pas contempler pour la première fois. Et tous deux sont en proie à une émotion profonde. Une fanfare retentit au loin; Sieglinde prête l'oreille : c'est Hunding qui revient de la chasse et apparaît bientôt, armé de sa lance et revêtu de son armure, le bouclier à la main. A la vue de l'hôte installé dans sa demeure, il adresse à Sieglinde un regard interrogateur et lui ordonne de préparer le repas du soir.

Puis, à mesure qu'il considère plus attentivement Sieglinde et Siegmund, il est frappé de l'étonnante ressemblance de leurs traits. Les deux hommes se sont assis à la même table; invité par Hunding à lui faire le récit de ses aventures, Siegmund raconte qu'un jour, au retour de la chasse, son père et lui trouvèrent le logis en cendres et la mère assassinée. Quant à sa sœur jumelle, elle avait disparu sans laisser de trace. Longtemps le père et le fils, Welse, le Loup-Vaillant, et Welsung, le Jeune-Loup, errèrent dans les bois soutenant de rudes combats contre leurs ennemis. Un jour, le père ne revint pas. Et depuis lors il est le jouet du malheur : la haine le poursuit, et la colère des dieux semble gronder sur sa tête. « C'est à bon droit, dit-il, que je m'appelle le fils de la douleur. » Mais Hunding a reconnu en lui l'ennemi héréditaire de sa race : « Que mon toit t'abrite cette nuit, dit-il à Siegmund, et, demain au lever de l'aurore, sans merci ni grâce nous nous battrons. » Là-dessus, le rude chasseur se dirige

vers sa chambre à coucher et fait signe à Sieglinde de le suivre. Resté seul, Siegmund se demande avec quelles armes il combattra son redoutable adversaire et invoque son père, qui jadis lui promit une épée de victoire qu'il trouverait sous sa main à l'heure de la détresse. Tout à coup une lueur éclaire le tronc du frêne sur lequel se détache lumineuse la poignée d'un glaive. Mais le jeune héros, en proie à une hallucination toute poétique, ne voit dans cette clarté qu'un reflet du regard passionné que la jeune femme a jeté sur lui en le quittant. La flamme du foyer s'est éteinte; au milieu de la nuit sombre qui l'enveloppe, Siegmund aperçoit une forme blanche venant à lui. C'est Sieglinde. Un philtre qu'elle a versé dans la coupe de Hunding le tient endormi. L'heure est propice à la fuite, mais Siegmund doit s'emparer d'abord du glaive magique qui le rendra invincible et avec lequel il défendra Sieglinde. Ce glaive est là sous ses yeux : un vieillard drapé dans une cape noire qui voilait son visage, le jour même des tristes fiançailles de Hunding et de Sieglinde, l'avait enfoncé d'une main vigoureuse dans le cœur du frêne, l'offrant à qui pourrait l'arracher. Les plus hardis et les plus forts n'y purent réussir. Je serai le vengeur de ton rêve, s'écrie Siegmund, en enlaçant amoureusement la jeune femme. Mais leur extase est troublée par le bruit d'une porte s'ouvrant brusquement. Qui donc peut entrer ainsi à pareille heure ?

Le printemps radieux, la joie et l'espérance!

Et sous un rayon de lune, les fleurs, tout autour d'eux, s'épanouissent et répandent leur parfum.

Toujours plus rapprochés l'un de l'autre, ils se disent qu'ils se sont déjà vus et semblent chercher dans leurs yeux des souvenirs lointains de leur enfance. C'est bien lui le héros que Sieglinde attend, lui le fils de Welse, le vieillard qui apporta la lourde épée et que Siegmund va arracher de l'arbre.

> Femme, sois libre et sois heureuse,
> Je romps ta chaîne et t'engage mon cœur.

Frère et sœur, mais nés d'un dieu, Welse étant une incarnation terrestre de Wotan, ils pourront s'aimer comme deux amants, comme deux époux. Et, le glaive magique à la main, Siegmund entraîne Sieglinde à travers les sentiers fleuris de la forêt.

Cet acte est d'un bout à l'autre, depuis les premiers grondements de la tempête jusqu'à la dernière phrase du duo d'amour, une merveille. un enchantement.

On n'a jamais rien écrit de plus poétique, de plus passionné que cette admirable scène entre Siegmund et Sieglinde dans laquelle s'enchâsse comme un pur diamant le frais et mélodieux *lied* du Printemps.

Parmi les phrases typiques qui suivent et expliquent les différentes péripéties de cette première partie du drame, quelques-unes appartiennent au *Rheingold*, le thème de l'Epée par exemple et aussi celle que fait entendre l'orchestre au moment où Siegmund évoque le souvenir de son père, et qui est le thème du Walhalla.

Dans aucun des derniers ouvrages de Richard Wa-

gner l'emploi du *leitmotiv* n'a été poussé aussi loin que dans la tétralogie des *Niebelungen*, dans la seconde partie surtout. Ainsi, il y a, au deuxième acte de *la Valkyrie*, une scène (la scène IV entre Siegmund et Brunnhild), qui se développe presque tout entière sur le retour obstiné de la même phrase, une phrase de quatre mesures. Je ne prétends pas que cette scène ne soit fort intéressante et même fort belle, surtout pour les initiés.

La connexité qui existe entre les différentes parties de la tétralogie wagnérienne ne permet guère de les présenter isolément sans que l'intelligence du spectateur ne soit, en certains passages, quelque peu déroutée. On comprendra mieux *Siegfried*, après avoir entendu *la Valkyrie*; mais il est presque indispensable, pour comprendre *Siegfried* et *la Valkyrie*, d'avoir entendu *l'Or du Rhin*. La conférence de M. Catulle Mendès, avec exemples de musique à l'appui et de deux pianos remplaçant l'orchestre, si elle n'a pas tout à fait comblé la lacune, nous a du moins fait entrevoir un coin de ce monde légendaire que peuplent les nains, les géants et les dieux.

J'avoue cependant qu'il me semble impossible, si peu familiarisé qu'on soit avec les *Eddas*, les *Niebelungen* et la légende de Gudrane, de ne pas prendre le plus vif intérêt à cet exposé du drame qui forme le premier acte de *la Valkyrie* et aux personnages qui y vivent d'une vie si intense, agités tous les trois, au milieu de fictions mythologiques, par des sentiments aussi humains. Je n'admets pas davantage que

les beautés du premier acte ne puissent se révéler dans toute leur splendeur qu'aux initiés, qu'à ceux pour lesquels le *leitmotiv*, la phrase typique n'a plus de secret.

« J'écoute avec ravissement, me disait un néophyte de mes amis, et ne veux savoir autre chose que ce que mes sympathies me font éprouver. Je retrouverai les motifs conducteurs de la partition ce soir ou demain. »

Pendant le second acte, mon ami le néophyte me semblait quelque peu décontenancé. Le dialogue, la querelle de ménage entre Wotan et Fricka lui paraissait d'une monotonie achevée, d'une longueur interminable. Et encore ne l'entendait-il pas tout entier. On a pratiqué là et ailleurs, dans le second acte, de larges coupures. On les fait en Allemagne sans scrupule aucun : pourquoi me les aurait-on pas faites à Paris avec l'agrément de madame Wagner et M. Gross, son représentant attitré.

Wotan, la lance à la main, le casque en tête, est assis sur un quartier de roc au milieu d'un site sauvage. Il commande à Brunnhild, la jeune Valkyrie qui, elle aussi, a revêtu son armure de guerre, de soutenir Siegmund dans le combat qu'il va livrer à Hunding. A peine Brunnhild s'était-elle éloignée en poussant son cri de bataille que Fricka arrive au milieu d'un tourbillon de poussière dans un char conduit par deux béliers aux cornes d'or. Et la déesse, le regard courroucé, ne se gêne guère pour reprocher à Wotan ses coupables amours. Va-t-il donc maintenant protéger l'adultère et l'inceste (ici le texte même a été sensiblement expurgé) en prenant parti pour Siegmund

contre Hunding! En vain Wotan cherche-t-il à lui faire comprendre qu'il ne peut laisser périr son propre fils et, d'ailleurs, c'est sur la valeur invincible de Siegmund qu'il compte pour ressaisir l'anneau des Niebelungen tombé aux mains des géants. Fricka se refuse à admettre que Siegmund soit le héros désigné par les dieux. Toute sa puissance lui vient de l'épée que Wotan lui a permis de conquérir; cette épée, Wotan peut et doit la briser.

Que le fils de Welse périsse!
Me jures-tu de faire ton devoir?

Et Wotan, cédant à l'insistance impérieuse de son épouse, prononce, vaincu et désespéré, le serment que lui demande Fricka.

« Dans mes propres filets, je me suis laissé prendre, dit-il à Brunnhild revenue auprès de lui; je suis le moins libre des dieux!... »

Les lamentations de Wotan ne cessent qu'à l'arrivée de Siegmund et de Sieglinde, après que Brunnhild s'est engagée, sur l'ordre de son père, à abandonner le guerrier auquel elle devait donner la victoire.

Les deux amants descendent lentement à travers les rochers de la montagne, épuisés, haletants tous les deux. Sieglinde, en proie aux remords, supplie Siegmund d'abandonner à son malheureux destin la femme coupable que les baisers d'un époux détesté ont souillée. Et, tandis que Siegmund cherche à la consoler, à la réconforter, une hallucination s'empare d'elle, et, croyant entendre les aboiements furieux des

dogues qui accompagnent le chasseur Hunding, elle tombe inanimée sur le sol. Au même instant, Brunnhild — Grane, son cheval de bataille ne l'accompagne plus, hélas! — s'approche de Siegmund et lui signifie l'arrêt de Wotan. Il mourra, mais sa mort lui ouvrira les portes du Walhalla. Siegmund refuse les joies célestes, puisque Sieglinde ne peut les partager avec lui et, plutôt que de se séparer d'elle, il la frappera de son glaive et se frappera après. Brunnhild arrête son bras :

Respecte au moins le gage de ta foi
Qui s'éveille dans le flanc de ta femme.

Mais Siegmund immolerait à la fois la femme et l'enfant si la Valkyrie, prise d'une compassion soudaine, ne lui promettait de désobéir à Wotan et de le soutenir dans le combat qu'il va livrer à Hunding. La corne du chasseur (il n'y a pas ici de méchant jeu de mot) résonne au loin, et Siegmund s'élance au devant de son ennemi : tous deux enveloppés par le nuage de feu qui couvre la montagne s'attaquent impitoyablement. Sieglinde, réveillée, pousse des cris de terreur et se précipite vers les combattants quand une lumière éblouissante l'aveugle et la force à reculer en chancelant. Brunnhild couvre Siegmund de son bouclier, mais, au moment où le jeune Welse va porter à Hunding le coup fatal, Wotan apparaissant dans un nimbe lumineux, dirige sa lance contre Siegmund.

Sous la lance du dieu que se brise ton glaive!

Et Hunding enfonce son arme dans la poitrine de son adversaire désarmé. A travers l'obscurité profonde qui subitement enveloppe la scène, on distingue Brunnhild emportant Sieglinde dans ses bras, tandis que Wotan foudroie d'un regard méprisant Hunding qui tombe mort à ses pieds, et jure de punir cruellement la désobéissance de la Valkyrie. C'est ce que vous allez voir à l'acte suivant.

Au milieu des roches escarpées qui bordent le flanc d'une haute montagne ombragée de noirs sapins, et sur le sommet de laquelle passent de gros nuages chassés par un vent d'orage, les Valkyries arrivent successivement. Elles reviennent de la bataille, et quelques-unes portent, accrochées à l'arçon de leur selle, les glorieuses dépouilles des guerriers qu'elles ont tués. Celui-ci c'est Linthold de Hegueling; cet autre, c'est Wittig de Verming. Elles se saluent et se congratulent de s'être montrées si vaillantes dans le combat. Leurs chevaux mis au pacage, elles n'attendent plus que Brunnhild pour remonter « sur le pont radieux de l'arc-en-ciel » au séjour des dieux. La voilà enfin :

> Rapide comme un trait, son courrier fend l'espace;
> De brûlantes vapeurs lui sortent des naseaux.

Mais ce n'est pas un guerrier qui pend à l'arçon de sa selle, c'est une femme, c'est Sieglinde, qu'elle a soustraite à la vengeance de Wotan et qu'elle vient mettre sous la protection de ses sœurs. Le dieu auquel elle a désobéi les poursuit, il accourt, il approche.

Comment éviter son courroux? A l'Opéra cette mise en scène est modifiée par la suppression des coursiers qu'on a craint de faire arriver et piaffer sur le théâtre. Mais le public, ébloui par la fantastique chevauchée qu'il vient d'entrevoir au milieu des nuages fuyants, n'en demande pas davantage et admire tout de même les jeunes Valkyries fièrement campées, armées du bouclier et de la lance sur l'escarpement du roc. Brunnhild raconte les amours de Sieglinde, amours coupables que le ciel a voulu punir. Et Sieglinde se désespère de n'avoir pu trouver la mort auprès de son glorieux époux.

Si tu ne veux pas que ma voix te maudisse,

dit-elle à Brunnhild,

Hâte-toi donc de finir mon supplice,
Plonge ton glaive dans ma chair.

Mais elle a senti tressaillir le fruit qu'elle porte dans son sein et, la joie d'être mère illuminant tout à coup son visage, elle supplie Brunnhild de la sauver. L'abri le plus sûr pour elle, ce sera la forêt sombre où le dragon Fafner garde le trésor dérobé aux Niebelungen. Là Wotan n'osera pas s'aventurer. Avant de se séparer de Sieglinde, Brunnhild lui remet les fragments de l'épée de Siegmund, que reforgera un jour le héros qu'elle doit enfanter, Siegfried. Je crois que j'ai failli écrire : *Sigurd*! Un éclair fendant la nue laisse voir Wotan menaçant et terrible. Les supplications des Valkyries, ses filles bien-aimées, ne parviennent pas à

l'attendrir. Dépouillée par le dieu de son essence céleste et condamnée à dormir d'un sommeil magique jusqu'à ce qu'un homme qui sera son maître vienne la réveiller, la jeune vierge implore, une dernière fois, la clémence de son père, en disant que l'opprobre auquel il la condamne rejaillira sur lui. Et Wotan, ému, jetant un regard sur celle que l'inexorable destin lui ordonne de punir, consent à l'entourer d'une muraille de feu qu'un héros seul, « un homme plus libre qu'un dieu », pourra franchir. Puis, après avoir déposé Brunnhild sur une roche moussue et mis un long baiser sur son front, il frappe trois fois le sol de sa lance, évoque Loge, le dieu du feu, et la flamme jaillit autour de la jeune vierge endormie.

Je crois inutile de revenir sur la chevauchée des Valkyries que nos deux grandes sociétés symphoniques ont presque popularisée et qui, étant inconstestablement une des pages les plus fulgurantes de l'œuvre wagnérienne, n'est peut-être pas celle que j'aime le mieux. Mais je ne saurais trop insister sur les riches développements et la sublime inspiration de cette émouvante scène qui commence aux adieux de Wotan et s'achève dans un perceptible murmure d'orchestre, berçant le sommeil de Brunnhild, après l'incantation du feu. Il suffit à un musicien d'avoir enfanté un tel chef-d'œuvre pour que son génie ne se discute plus.

J'aurais mieux aimé le second acte avec ses longueurs — vous me direz peut-être qu'il en reste assez — qu'écourté et mutilé. Rien que dans la scène entre Wotan et Brunnhild, on a coupé une vingtaine de

pages. Avec un artiste tel que M. Delmas, ce dialogue, qui est plutôt un monologue, aurait-il semblé trop long? On a quelque peu taillé aussi dans le rôle de Fricka; fort heureusement on s'est arrêté avant cette adorable phrase :

Mon honneur en péril et ma gloire divine.

Quelle richesse d'harmonie et quel beau mouvement des basses de l'orchestre! Certes je n'ai pas eu la prétention, on le voit bien, n'est-ce pas? d'analyser la partition de la *Valkyrie*. Et d'ailleurs je n'aurais pas pu y découvrir la plus petite cavatine, le moindre arioso. Alors, à quoi bon user le bec de ma plume pour ne rien signaler au lecteur mélomane qu'il puisse retenir ou chanter?

L'exécution est de tout point parfaite. M. Colonne a obtenu de son orchestre si attentif, si discipliné, les effets les plus grandioses, les nuances les plus délicates, et, sans parti pris, sans même écouter la voix de l'amitié et de la reconnaissance, je loue ce vaillant chef si soigneux, si habile, comme il mérite d'être loué. Madame Rose Caron sera toujours, quoi qu'il advienne, la grande et sublime artiste à laquelle j'ai voué une admiration qui croît à chacune de ses « créations », à chacun de ses succès. Quelle flamme dans son regard, quelle grâce dans son sourire, et comme on se sent profondément remué par les inflexions troublantes de cette voix, tour à tour pleine de douceur et d'éclat! Et puis, n'est-ce pas une vision délicieuse que la voir apparaître si élégante et si juvénile, cette douce et poé-

tique Sieglinde, dans son blanc costume virginal? Mademoiselle Bréval est vraiment belle, drapée dans son manteau rouge de Valkyrie, et je la complimente bien sincèrement sur la façon dont elle a rendu le rôle qui, sous le rapport de la déclamation et de l'exécution vocale, présente de très grandes difficultés. Madame Deschamps-Jehin a fait preuve de beaucoup de modestie et de dévouement en acceptant. avec toutes les mutilations qu'on lui a fait subir, le rôle de Fricka. Mais, même en lui conservant son intégralité, ce rôle n'en est pas moins tout à fait épisodique, et peu fait pour tenter une cantatrice qui ne se préoccuperait que de son succès auprès du public.

M. Van Dyck est assurément un artiste très remarquablement doué, chanteur habile et intelligent comédien. Mais j'ai besoin, pour louer convenablement Siegmund, de me souvenir de Lohengrin. Quel superbe Wotan que M. Delmas! La richesse de son organe et la netteté de sa diction, sa haute stature et sa bonne mine donnent à ses récits et à ses attitudes une grande noblesse et une incontestable autorité. M. Gresse, le brutal et farouche Hunding, doit être loué lui auss pour sa belle prestance et sa belle voix. J'aime en lui le chanteur respectueux du texte, l'artiste sincère et convaincu. Les huit Valkyries triées sur le volet et auxquelles on a donné des costumes différents, sans doute pour les distinguer plus facilement l'une de l'autre, sont absolument délicieuses; on les embrasserait. Il n'y a que de rares ensembles vocaux dans la tétralogie, et les seules voix qui s'unissent au troisième

acte de *la Valkyrie* sont celles des huit vierges guerrières implorant Wotan en faveur de leur sœur Brunnhild. Cela suffit pour rappeler l'absence de chœurs et fait regretter ces admirables effets que Richard Wagner, dans d'autres œuvres, peu goûtées des wagnériens purs, a su tirer de l'emploi des masses chorales, dans *Tannhauser*, dans *Lohengrin* par exemple... et même dans *Parsifal*.

La foule des dilettantes, néo-wagnériens et autres, qui avait donné des signes non équivoques de recueillement pendant toute la durée du spectacle, s'est retirée émue, fascinée, conquise. L'ère wagnérienne est enfin arrivée. Toute l'œuvre du maître y passera. *La Valkyrie* va alterner sur l'affiche avec *Lohengrin*, pour rendre la comparaison plus à la portée de chacun ; puis viendra *Tristan et Iseult*, œuvre choisie, cette année, par la toute gracieuse présidente des auditions musicales de France assistée par son comité, en attendant *les Maîtres Chanteurs* et le *Tannhauser*. Le reste viendra fatalement, sans que la fidèle gardienne de la gloire posthume du maître ait besoin d'y trop insister. Le vent souffle de l'Est ; les directeurs de l'Opéra, en gens bien avisés, en nautoniers habiles, ont lancé leur barque sur la mer pleine de récifs, où elle eût sombré il y a quelques années seulement et où elle voguera heureusement aujourd'hui. Et nous tous que le génie du Titan victorieux écrase, anéantit, ce qu'il nous reste à faire, après avoir jeté un dernier et douloureux regard sur le passé, c'est de saluer l'avenir et de tomber avec grâce... Et pendant que Richard Wagner entrait

pour la seconde fois en triomphateur sur la scène de l'Opéra, le théâtre de M. Carvalho, à qui nous devons la révélation du génie de M. Mascagni, reprenait clandestinement le chef-d'œuvre d'Hector Berlioz, grand maître français : *les Troyens à Carthage.*

(*Journal des Débats.*)

LES MAITRES CHANTEURS DE NUREMBERG

(*Opéra*, 21 novembre 1897.)

Je transcris le titre tel qu'il est imprimé à la première page de la partition, sans qualificatif. Opéra de genre, opéra-comique ou opéra-bouffe, on peut choisir. Mais, pour sûr, *les Maîtres Chanteurs* ne sont point un drame lyrique. Et comme il s'y trouve des airs, une sérénade, des duos, un quintette et des morceaux d'ensemble, et bien que ces morceaux soient reliés entre eux par une trame instrumentale non interrompue, on ne peut constater, dans cette volumineuse partition, l'application des procédés employés par Richard Wagner dans la composition d'œuvres contemporaines de celle-ci : *Tristan* et la *Tétralogie*. Le poème des *Maîtres Chanteurs*, esquissé dès 1845, ne fut terminé à Paris qu'en 1862, et la partition, achevée en 1867, fut exécutée pour la première fois à Munich le 21 juin 1868. Dès la fin de l'année 1862, l'ouverture, composée à

Dietrich, sur les bords du Rhin, fut dirigée par Wagner lui-même, dans un concert donné au Gewanhaus de Leipzig. Le succès fut considérable et la belle page symphonique bissée par acclamations. Il n'en fut pas de même à Paris, au Cirque d'Hiver, où on le siffla avec autant d'entrain que, plus tard, les quelques mesures de triolet qui amènent le motif de la délicieuse valse du troisième acte : sifflets et éclats de rire. Aujourd'hui on écoute d'un bout à l'autre la partition des *Maîtres Chanteurs* et on ne rit pas. Il y a pourtant, au cours de l'ouvrage, des parties comiques, bouffonnes même, dont les plaisanteries veulent exciter la gaieté, mais ce sont des plaisanteries un peu lourdes, un peu tudesques, qui échappent à la sagacité de l'esprit parisien. Il est juste de faire une exception pour la sérénade de Beckmesser, où la voix nasillarde et la pantomime de M. Renaud, transformé en chanteur bouffe, a fort diverti la salle.

Plusieurs journaux l'ont raconté : il y avait un traité signé et sur ce traité, — fait sur papier timbré, je suppose, — une date fixée pour la première représentation des *Maîtres Chanteurs*. Si, à cette date, le rideau ne se levait pas sur l'œuvre si impatiemment attendue de Richard Wagner, les directeurs de l'Opéra étaient passibles d'une amende de trente mille francs (!) qui s'en allaient rejoindre, dans la caisse de la veuve de l'illustre maître, le bon argent français qui s'y engloutit périodiquement et à échéances fixes depuis que la wagnéromanie parisienne fait la fortune de notre première scène lyrique. Fort heureusement les prières de nos

deux directeurs et les excellentes raisons données par eux pour justifier un retard de quelques jours seulement ont touché le cœur de la noble dame et le dédit n'a pas été exigé. C'est du reste grâce à ce léger retard que les études de la partition très compliquée de Richard Wagner ont pu être poussées aussi loin que possible et jusqu'à la perfection. Jamais on ne s'était mieux rendu compte de toutes les ressources qu'offre le personnel de l'Opéra dans les rares occasions où on sait le grouper et l'utiliser. Jamais on n'avait vu, réunis sur la scène, tant de chanteurs renommés, une telle masse de figurants et de choristes se mêlant à l'action par des gestes et des mouvements bien réglés. Les voilà donc sortis de leur apathie, de leur immobilité habituelles, ces bons choristes de l'Opéra, renforcés d'une soixantaine de vaillantes recrues bien choisies et qui ont dû stimuler leur zèle : mais qu'une fois rendus à eux mêmes, ils oublient la tradition immuable qui leur commande de ne pas bouger, j'en doute.

Nous avions vu cette métamorphose de choristes automatiques en choristes agissants, le jour de l'inoubliable représentation de *Lohengrin* à l'Eden, sous la direction de M. Lamoureux. Et les sifflets des petits marmitons entendus du dehors ne les troublaient même pas ! Charmants enfants ! Ils ont grandi depuis, ils ont été convertis comme tant d'autres et se gardent bien aujourd'hui de mettre un sifflet dans leur poche quand ils viennent à l'Opéra, le jour où l'affiche flamboie, et où l'Apollon, debout sur le fronton de l'édifice, voit sa lyre resplendir de rayons lumineux.

La représentation allait bientôt commencer et je me dirigeais vers l'orchestre quand, par un heureux hasard, je me trouvai nez à nez avec M. Gailhard.

Il savait que j'avais assisté à la répétition générale des *Maîtres Chanteurs*, et me fit l'honneur de me demander mon avis. Certes, je n'hésitai pas à le féliciter sur le luxe de chanteurs, de costumes et de décors dont il avait entouré l'œuvre du maître allemand; mais je ne pus m'empêcher d'ajouter qu'il devrait bien, à l'occasion, en faire autant pour l'œuvre d'un compositeur français. M. Gailhard me répondit sans hésiter qu'il en userait avec la même magnificence pour *la Prise de Troie*, de Berlioz, qu'il se proposait de monter dans un avenir prochain. Je savais du reste depuis l'an dernier que telle était l'intention des directeurs de l'Opéra. Le moment approche donc où Berlioz, glorifié comme « symphoniste » par de nombreuses et admirables exécutions de *la Damnation de Faust* au Châtelet, le sera aussi comme compositeur dramatique à l'Opéra. Et nous demanderons alors à M. Lenoir, l'auteur de la belle statue qui se dresse au milieu du square Vintimille, d'adoucir un peu l'expression de mélancolie et de découragement qu'il a donnée à la physionomie du grand musicien français. Mais il est fort possible que M. Lenoir se récuse, par cette excellente raison que, si l'argile est malléable, le bronze ne l'est pas.

La première fois que j'entendis *les Maîtres Chanteurs*, c'était à Londres, au théâtre de Drury Lane, où le célèbre *Kappellmeister* Hans Richter dirigeait une troupe alle-

mande, une troupe sans « étoiles », mais avec quelques excellents chanteurs, offrant un ensemble très satisfaisant, renforcé d'un orchestre admirable et admirablement conduit. Là se réunissaient chaque soir des groupes de dilettantes de nationalités diverses : principalement beaucoup d'Allemands et d'Italiens du Nord désireux de se germaniser. Vous pensez bien qu'il y avait aussi quelques Anglais. Le soir de la première représentation des *Meistersinger von Nüremberg*, je ne pus trouver place qu'au parterre. Mes voisins me serraient d'un peu trop près, j'étais fort mal à l'aise. Et cependant, quand, après être resté debout pendant quelques heures, le rideau s'abaissa sur le dernier monologue de Hans Sachs, je me dis : « Mon Dieu ! si cela pouvait recommencer ! »

Comme, pendant quinze ans, j'avais eu le temps d'étudier la partition des *Maîtres Chanteurs* et de m'imprégner des nombreuses beautés de cet ouvrage, il était bien évident que l'impression ressentie à Londres, mêlée d'admiration et de surprise, à Paris ne se renouvellerait pas. Et puis comment l'oreille n'aurait-elle pas été distraite par toutes les merveilles que l'art du décorateur et celui du costumier étalaient à nos yeux éblouis sur la scène de l'Opéra ! Comment aussi ne pas évoquer le souvenir des héros légendaires et des vaillantes, poétiques et tendres héroïnes qui nous étaient apparues dans ce vaste cadre, où se mouvaient, un peu trop à l'aise, les figures sympathiques, je le veux bien, mais assurément fort peu héroïques, de Walther et d'Eva ? Certes, nous ne pouvions établir de comparaison entre d'autres œuvres

wagnériennes déjà entendues sur cette même scène et la comédie musicale dont nous suivions les péripéties théâtrales avec un intérêt qui s'atténuait de temps en temps; mais nous nous rendions tout de même parfaitement compte que, de tous les ouvrages composés par Richard Wagner, celui des *Maîtres Chanteurs* est le plus foncièrement allemand; il n'y en a pas un seul, dans l'œuvre du Maître, d'aussi allemand que celui-là. Et celui-là est le chef-d'œuvre, vont jusqu'à dire les Allemands. Bien peu avisé serait le lecteur qui ne conclurait pas. En somme, la révolution accomplie par MM. Bertrand et Gailhard est moins d'avoir surexcité l'enthousiasme du public parisien par des œuvres telles que *Lohengrin*, *la Valkyrie* et *Tannhauser*, que d'avoir fait entrer et applaudir *les Maîtres Chanteurs* à l'Opéra. Ils y sont : qu'ils y restent. Ce sera peut-être un excellent moyen d'attendrir madame Cosima Wagner qui, hésitante encore pour *Tristan et Iseult*, est absolument réfractaire à l'idée d'autoriser les représentations de *Parsifal*. Et pourquoi pas? Après tant de gages donnés à la fidèle gardienne de la gloire du Maître nos deux directeurs ne pourraient-ils pas aller jusqu'à creuser des souterrains où se dissimule l'orchestre dans le théâtre modèle, ou, toujours comme à Bayreuth, à faire sonner des trompettes d'appel dans la galerie extérieure de la façade de l'Opéra? Quant à l'interprétation, qu'on ne vienne plus nous dire que les artistes allemands sont supérieurs aux nôtres, les dernières auditions de Bayreuth ne permettent plus d'affirmer cette supériorité, et, après l'exécution vocale des *Maîtres Chan-*

teurs à l'Opéra, c'est bien au profit des artistes français qu'elle existe.

Les chants de l'église ont cessé et le peuple a quitté le saint lieu où Eva, la fille du riche orfèvre Pogner, et le chevalier franconien Walther de Stolzing se sont rencontrés. Ils s'aiment et se le disent. Pendant ce temps, l'estrade où se réuniront les maîtres chanteurs se dresse devant la porte du temple. C'est Hans Sachs, qui fut l'ami de Martin Luther dont il célébra les premiers essais de réformation dans un poème allégorique intitulé : *le Rossignol de Wittemberg*, c'est Hans Sachs, le cordonnier poète, qui préside la séance d'épreuve qui va s'ouvrir ; le concours n'aura lieu que le lendemain dans la verte prairie qu'arrose la Pegnitz, et le vainqueur, proclamé par le peuple, recevra, pour sa récompense, avec le titre de maître, la main de la belle Eva. L'épreuve n'a pas été heureuse pour le chevalier qui regarde, tout ahuri, le tableau sur lequel le greffier Beckmesser a marqué à la craie les innombrables fautes et erreurs commises par le candidat contre les règles établies. C'est la lutte du génie épanoui librement au souffle du printemps d'avril, de la poésie et de l'amour, contre la science pédante basée sur la routine « d'une tabulature » fixant les modes et les tons dénommés de la façon la plus burlesque.

Jugez-en : « Le blanc velin » et « l'encre noire », « les veaux », « alouettes », « limace », « aboi du chien », « le bon pélican », « le fils du cordonnier habile », etc., etc. J'en passe et des meilleurs. Aussi la Guilde, la confrérie, si vous aimez mieux, vote-t-elle à l'unanimité la défaite

du musicien poète qui a osé enfreindre ses lois. Seul Hans Sachs essaie de le défendre, et le plus acharné contre le malheureux chevalier est le marqueur Beckmesser, qui flaire en lui un dangereux rival à la main d'Eva. Il se fait un beau tapage à la fin de ce premier acte, les apprentis se joignant au maître pour conspuer le chanteur.

Au deuxième acte, Eva arrive devant la boutique de Hans Sachs, où elle apprend la défaite de Walther :

Enfant aucun espoir ne lui reste,
Et maître jamais il ne sera.
A qui est maître de naissance
Les maîtres, toujours, font le pire accueil.

Mais Hans Sachs se joue de la crédulité d'Eva et sait le secret qu'elle enferme en son cœur. N'a-t-il pas dit tantôt, dans un superbe monologue :

Il chante comme il dit!
Et comme il dit il sait chanter,
J'en fis hier la remarque.
L'oiseau qu'on vient d'ouïr,
Il a bon bec et larges ailes;
Bien qu'il déplaise aux vieux,
Il chante clair et Hans Sachs l'aime.

Et, tout en questionnant Sachs, Eva se souvient des jours de son enfance, quand le cordonnier poète la pressait dans ses bras et baisait les boucles blondes de ses cheveux. Maintenant le voilà veuf et sans enfants. Eva a grandi. N'a-t-il donc conservé aucune tendresse pour elle? Pure coquetterie de jeune fille dont le brave Hans Sachs n'est pas dupe. Voici Walther, mais ce n'est pas précisément un colloque amoureux qui va

s'engager entre le chevalier et la jeune fille. Celle-ci, avertie par Magdalène que Beckmesser devait lui donner une sérénade, a demandé à sa nourrice de prendre sa place, et quand les accords du luth se font entendre, la nourrice, tout comme la soubrette de dona Elvire, est déjà à sa fenêtre : cette sérénade c'est le « clou » de l'acte. Le public y a pris un plaisir extrême : la pantomime du chanteur, ses éclats de voix rythmés par le marteau du cordonnier, la fureur des voisins de se voir réveillés dans leur paisible sommeil, tout cela est très mouvementé et les coups pleuvent sur le dos du vieux troubadour au milieu du tumulte général. Et quand tout le monde a fui, quand il n'y a plus personne sur la scène, le veilleur de nuit paraît et entonne son appel en s'assurant que les fenêtres sont bien closes et que rien ne s'agite autour de lui. Le rideau baisse sur une note de cor bouchée. C'est la trompe du veilleur qui résonne dans l'éloignement. Les amateurs du contrepoint pourront s'en donner à cœur joie de lire ce final tumultueux, écrit çà et là à seize parties réelles.

Ah ! le délicieux prélude que celui du troisième acte, dont on entend un écho dans la rêverie que chantera tout à l'heure le cordonnier poète. Dans sa boutique vont se retrouver le chevalier et Eva : celle-ci pour faire rectifier un soulier qui la blesse ; celui-là pour demander conseil au poète en vue du concours auquel il va prendre part. Et le « Songe d'aube » qu'il a déjà fait entendre à Hans Sachs, il le répète devant Eva qui l'écoute extasiée. Puis, tout émue et fondant en larmes, elle se laisse

aller sur la poitrine de Sachs, d'où elle passe dans les bras du chevalier.

Je ne dois pas oublier que, pendant l'absence du cordonnier et du chevalier qui sont allés revêtir des habits de fête dans l'arrière-boutique, Beckmesser ayant trouvé sur l'établi une informe ébauche du « Songe d'aube » se l'approprie sans plus de façon et est surpris par Hans Sachs, qui, se doutant bien de ce qui en adviendra, l'autorise à le garder. Il m'a semblé reconnaître dans la phrase d'Eva : « Clair comme l'aurore », qui précède le fameux quintette chanté par Eva, Magdalène, Walther, David et Hans Sachs, une légère réminiscence du duo final de *Siegfried*. Ce quintette, bâti sur les premières mesures du thème de la mélodie :

L'aube vermeille brillait aux cieux,

est, par la façon dont les voix y sont agencées, d'une sonorité exquise, d'un charme pénétrant. Il a produit un très grand effet.

Changement de décor : les trompettes sonnent, la peau d'âne ronfle et, bannière en tête, toutes les corporations arrivent et viennent se ranger autour de l'estrade préparée par les juges du concours.

Des barques élégamment pavoisées amènent un essaim de jeunes paysannes dont s'emparent immédiatement les apprentis, et la danse commence. Vous la connaissez cette valse, d'une si piquante originalité, rythmée par les sons argentins d'un jeu de timbre dans l'orchestre. Puis le cortège des maîtres s'ébranle et le peuple pousse des vivats en l'honneur de Hans Sachs,

et le concours commence. Beckmesser, encore tout moulu de la bastonnade qui lui a été administrée à l'acte précédent, se présente, clopin-clopant, dans une attitude qui excite le rire des apprentis. Ce sera bien autre chose quand il aura chanté : il a adopté le motif de sa sérénade sur la poésie informe qu'il a dérobée dans la boutique de Hans Sachs et, troublé par les interruptions sarcastiques de l'auditoire, il bredouille, accuse le cordonnier poète d'être l'auteur de cette ineptie et se dérobe honteusement, cédant la place à Walther dont le triomphe est éclatant, et qui, proclamé maître, pose sur sa tête la couronne de laurier et de myrte que lui offre, avec sa main, son amour et le reste, la belle Eva. On pourrait croire que c'était fini ici; mais un récit suit dans lequel Hans Sachs glorifie les maîtres chanteurs, et c'est bien là la conclusion que Wagner a voulu donner à son poème. Or ce récit, qui se développe sur les thèmes de la marche et de l'air de concours du chevalier, fort habilement juxtaposés, a paru sans intérêt après le dénouement prévu : le mariage d'Eva et de Walther, et, malgré les vives instances de M. Delmas, on l'a supprimé. Cinq minutes de gagnées par les ciseaux intelligents qui avaient fait déjà d'assez bonne besogne, — et une fort belle page de perdue.

Dans cette très complexe partition des *Maîtres Chanteurs*, toute pleine de beautés indiscutables, se déroulent, en effet, de longs récits, monologues et discours à deux personnages qu'il a fallu alléger. La trame instrumentale, qui l'enveloppe d'un bout à l'autre, est d'une habileté consommée et, pour les musiciens, d'un

puissant intérêt; les motifs caractéristiques y apparaissent, s'y succèdent, s'y accouplent même, toujours avec des harmonies nouvelles et sous un aspect nouveau. Mais l'oreille du public, du gros public, est souvent réfractaire à des combinaisons de ce genre; elles le distraient sans l'émouvoir et la parole qu'il veut entendre ne lui arrive pas aussi nette. Et comme il y a plus d'un germanisme, plus d'un terme bizarre, dans la traduction en prose rythmée et très littérale, du reste, de M. Alfred Ernst, — celle que nous avons sous les yeux, — le public se montre parfois singulièrement dérouté. A tel point que, à un certain moment, un de mes voisins, se penchant vers moi, me demanda si on chantait en allemand. — Oh! non, pas encore.

Aux morceaux que j'ai déjà cités, il faut ajouter le choral qui se chante dans l'église, au lever du rideau, le joli *lied* de Walther : « Au cher foyer du vieux château »; le chant d'épreuve : « Ainsi l'avril dit aux bois », une séduisante mélodie au contour élégant; le bel ensemble final du premier acte avec ses deux rythmes superposés et où se meuvent aussi seize parties réelles, le chœur des apprentis chantant la fête de la Saint-Jean, tout rempli de gaieté et de verve; l'amoureux dialogue entre Walther et Eva, — ce n'est pourtant pas un duo d'amour, — devant la boutique de Hans Sachs, les couplets de David : « Saint Jean dans l'onde du Jourdain », qui ont tout le caractère de couplets d'opéra-comique, et enfin cette « triomphante mélodie », comme l'a justement appelée un de mes confrères, dont l'éclat couronne si brillamment la fête des concours,

fleur aux couleurs harmonieuses, au parfum exquis qui arrive à son complet épanouissement, après avoir traversé et embaumé toute la partition. Il est de fait que, avec de légères variantes, les trois strophes sont chantées trois fois chacune au cours de l'ouvrage, sans compter de nombreux rappels dans l'orchestre.

Il y a évidemment des lacunes dans l'énumération que je viens de donner; mais je ne puis pourtant pas analyser comme une œuvre nouvelle une partition qui a couru le monde pendant ses trente années d'existence et que les dilettantes parisiens eux-mêmes, avant la représentation de l'Opéra, ne pouvaient certes complètement ignorer.

(*Journal des Débats.*)

LE VAISSEAU-FANTOME

(*Opéra*, 23 mai 1897.)

C'est à Léon Pillet, alors directeur de l'Opéra, plus tard consul à Venise, que Richard Wagner vint présenter, au commencement de l'année 1841, son scénario du *Hollandais volant* sur lequel il se proposait d'écrire « lui-même » un poème et une partition pour la scène française. A cette époque-là, Richard Wagner était peut-être déjà sur la route de la célébrité; mais il était encore assez éloigné du but. Léon Pillet, à qui le jeune musicien allemand, bien qu'il lui eût été recommandé par Meyerbeer, n'inspirait pas la moindre confiance, n'y alla pas par quatre chemins et proposa tout simplement à Wagner de lui acheter son scénario cinq cents francs, à la condition qu'il pourrait en disposer comme bon lui semblerait. Wagner, très besogneux, accepta. Liberté entière lui était laissée, d'ailleurs, d'écrire son opéra et de le faire jouer partout où il voudrait, excepté, bien entendu, sur une scène française.

C'est ainsi que le sujet du *Hollandais volant* fut donné par Léon Pillet à MM. Paul Foucher et Revoil, qui en firent pour M. Dietsch, alors chef d'orchestre de l'Opéra, un libretto intitulé *le Vaisseau-Fantôme*, que celui-ci mit en musique sans plus tarder. Au bout de deux ans, la partition était prête, l'ouvrage représenté et son succès notoirement constaté. Au bout de onze ou douze représentations *le Vaisseau-Fantôme* disparut de l'affiche, l'ouvrage de M. Dietsch fut oublié, tandis que, quelques mois plus tard, il se faisait grand bruit en Allemagne autour du nouvel opéra de Richard Wagner, *der Fliegende Hollaender*, joué pour la première fois à Dresde le 2 janvier 1843. A vrai dire le public ne retrouva pas d'abord à l'audition de la partition nouvelle l'impression que venaient de lui causer les grands ensembles, les hymnes guerriers et la pompeuse mise en scène de *Rienzi*; mais les spectateurs de Riga et ceux de Cassel ensuite consolèrent bientôt Wagner de cette tiédeur relative dans laquelle les bons Saxons d'ailleurs ne persistèrent pas. Et, en même temps que le *Fliegende Hollaender* était loué dans le journal de Schuman, *la Gazette de Musique*, le maître de chapelle Spohr publiait sur l'ouvrage du jeune maître un jugement qui était pour Richard Wagner un véritable titre de gloire. L'année suivante *le Hollandais volant* était moins heureux à Berlin. Mais nous n'allons pas le suivre dans toutes les pérégrinations qu'il a accomplies avec des fortunes diverses, avant d'arriver, au bout d'une cinquantaine d'années, sur la scène de l'Opéra-Comique où le public parisien lui a

fait — vous n'en doutez pas, j'imagine — l'accueil le plus sympathique, le plus chaleureux. En eût-il été de même à l'Opéra? Je le suppose, bien que le cadre de notre première scène lyrique me semble un peu grand pour un ouvrage de cette dimension qu'il aurait fallu alors faire accompagner, ou, pour mieux dire, suivre d'un ballet. L'intérêt du spectacle y eût assurément gagné, mais l'œuvre wagnérienne, wagnérienne quoiqu'en pensent les wagnériens, y eût perdu de son importance et c'eût été dommage. Je ne crois pas du reste que *le Vaisseau-Fantôme* pas plus que *la Novice de Palerme*, *les Fées* et même *Rienzi* soient stipulés dans le traité passé entre madame Richard Wagner et les directeurs de l'Opéra pour les représentations des ouvrages du maître. Donc *le Vaisseau-Fantôme* était à prendre : M. Carvalho l'a pris et il a bien fait. Les directeurs de l'Opéra ne réclameront pas; mais si par hasard le succès de l'Opéra-Comique leur mettait au cœur un peu de jalousie, à leur place je sais bien ce que je ferais. Je décréterais la reprise immédiate du *Vaisseau-Fantôme* de Dietsch.

C'est à Weimar que j'entendis pour la première fois le *Fliegende Hollaender*, dont le style me parut plus orageux que dramatique. « On y sent, écrivais-je alors, les aspirations hardies d'un génie aventureux; mais il n'y a pas encore là ce souffle puissant, cette grandeur épique qui élèvent au niveau des plus belles productions de l'art musical certaines pages de *Lohengrin* et de *Tannhauser*; cependant, comme, lorsqu'il composa *le Hollandais volant*, M. Richard Wagner n'avait point

encore été proclamé (fort improprement du reste) l'apôtre de « la musique de l'avenir »; comme il n'était pas encore plongé dans les abstractions les plus quintessenciées de son système, qui l'ont conduit plus tard à écrire *Tristan et Iseult*, la muse avec laquelle il était familier venait le visiter plus souvent et l'on trouve, sans trop s'en étonner, dans cette œuvre de jeunesse, des phrases pleines de fraîcheur et d'une allure toute naturelle, des cadences qui n'ont aucune prétention à l'originalité, des morceaux d'une coupe tout à fait classique, un air, une ballade, une chanson, une cavatine et même des points d'orgue. »

Nous n'en étions pas encore à la tétralogie, et mon wagnérisme, à cette époque, n'allait pas plus loin que *Lohengrin*. Il n'est pas donné à tout le monde d'être né rôtisseur. Aussi n'ai-je cité les lignes qui précèdent qu'à titre de simple document et un peu aussi pour faire acte d'humilité. »

La seconde fois que j'entendis *le Vaisseau-Fantôme*, ce fut, il y a quelques années, à Bruxelles, et l'interprétation, qui était excellente, me revéla, dans le chant comme dans l'orchestre, des détails qu'à Weimar je n'avais pas suffisamment appréciés. Ce furent pour moi autant de surprises et j'en ressentis comme une impression nouvelle, un charme nouveau. Depuis, sans faire de la partition du *Vaisseau-Fantôme* mon bréviaire, je la lis de temps en temps et je prends à cette lecture un plaisir extrême. J'en sais les réminiscences et les imitations, les défaillances et les vieilleries de style; mais c'est tout de même le génie de

Wagner qu'on voit poindre déjà avec les formules embryonnaires du drame lyrique qui se développeront plus tard. Quel chemin fait en si peu de temps du *Rienzi* au *Vaisseau-Fantôme*! Wagner avait vingt-six ans : il était chef d'orchestre à Riga, un poste bien tranquille dans une ville ennuyeuse. Le tourbillon parisien l'attirait. Un beau jour il partit plein d'espérance, plein d'illusions, emmenant avec lui sa femme et son chien. Embarqué sur un voilier qui devait le conduire à Londres, la tempête le jeta sur les côtes de Norvège et il n'arriva au port qu'au bout de trois semaines. Mauvaise traversée, mauvais présage. Les matelots du bord lui racontèrent la légende du « Hollandais volant ». Cette légende, son imagination la compléta, la poétisa. Le navigateur, qu'un serment imprudent condamnait à errer éternellement sur les mers, ne pouvait-il être racheté par le dévouement d'une femme? Et la voilà créée la première de ces douces héroïnes qui devait surgir par la suite du cerveau du musicien poète. J'ai dit l'accueil fait par Léon Pillet au scénario de Wagner. Celui-ci s'abrita alors dans une petite maisonnette de Meudon, tout près de la forêt, et là, dans le calme de la solitude, il se mit au travail. Puisqu'il ne pouvait plus avoir comme objectif l'Opéra de Paris, c'est à l'Opéra de Dresde qu'il songea; aussi, à peine sa partition terminée, il reprit le chemin de l'Allemagne où le succès de *Rienzi* à Dresde lui préparait un heureux retour.

Il est possible qu'il y ait, dans l'ouverture du *Vaisseau-Fantôme*, abus de *trémolos* et de septièmes dimi-

nuées; mais ce n'en est pas moins une page magistrale, une préface symphonique conduite avec un art tout à fait supérieur. L'ouragan y souffle d'un bout à l'autre, et il semble que les quelques motifs de l'ouvrage qui y apparaissent de temps en temps soient emportés par la violence vertigineuse de la tempête. Seul, le refrain de la ballade y est nettement posé, presque au début. Elle est fort jolie, fort expressive et d'une allure assez fantastique, cette ballade que chante Senta, les yeux fixés sur le portrait du marin maudit dont elle veut être l'ange sauveur :

C'est moi qui veux t'aimer sans cesse.
Ciel, à mes yeux, fais qu'il paraisse,
Qu'enfin par moi sa peine cesse.

Et il paraît.

Mais peut-être seriez-vous bien aise de connaître le commencement de l'histoire?

Le vaisseau de Daland, père de Senta, et celui du Hollandais, à la carène noire, aux voiles rouges de sang, chassés par la tempête, sont venus jeter l'ancre dans la même anse d'une île de Norvège. Les deux capitaines, descendus à terre, font connaissance et se serrent la main. « A mon bord, dit l'un, j'ai de grandes richesses; dans ma maison, reprend l'autre, une fille, une charmante et douce enfant attend mon retour. » Et comme le Hollandais est sans famille, le brave Daland lui offre l'hospitalité chez lui. Senta, sans nul doute, sera docile à la volonté de son père; le mariage sera vite conclu. Voilà, à quelques détails près, tout le premier acte. Il faut y signaler la chanson du Pilote et l'air du

Hollandais qui, traversé par le souffle de Weber ou de Beethoven, et de Meyerbeer peut-être, n'en est pas moins un fort bel air, d'une bonne déclamation lyrique et richement instrumenté. Un trait caractéristique de l'ouverture gronde dans l'accompagnement. Le *leit-motiv* est à l'horizon. Oserais-je dire que rien ne m'a particulièrement frappé dans le duo entre les deux hommes? L'acte s'achève sur les hurras des matelots de Daland, ceux du Hollandais restant toujours silencieux, et, comme une brise favorable s'est levée, les deux navires, à la suite l'un de l'autre, prennent le chemin du port.

Le chœur des fileuses, qui ouvre le deuxième acte, est devenu populaire. Une élégante mélodie sur un original dessin d'accompagnement. Ça tourne, ça gronde et bourdonne le plus gentiment du monde, et quand les voix sont fraîches et jolies, c'est tout à fait délicieux. Litolff en a fait une transcription très réussie et c'était un vrai régal de la lui entendre exécuter.

Maintenant je puis m'arrêter quelques instants au solo de timbales qui salue l'entrée du compagnon de Daland. Ce solo de timbales, avec ses notes répercutées et son tremolo en sourdine, est un des effets les plus dramatiques qui soient au théâtre. A cette scène émouvante, à cette apparition vivante de l'homme au sombre regard, descendu de son cadre, il ne fallait pas d'autre écho dans l'orchestre; les accords les plus fantastiques n'y eussent pas produit l'effet de ces quelques notes de timbales qu'il fallait. Seulement il fallait le

trouver. L'étranger, sur le seuil, est toujours immobile et muet. Daland s'approche de sa fille dont les yeux sont fixés sur l'homme du portrait :

> A l'étranger, enfant, ton accueil peut sourire,
> C'est un marin qui vient demander un abri;
> Sans femme, sans patrie, errant sur son navire,
> Des lieux les plus vantés, il revient enrichi.

Je ne sais pas de quelle école procède cet air et je ne me le suis jamais demandé. Mais je lui trouve une franchise d'allure, une bonhomie et en même temps un parfum classique qui me ravissent. C'est bien — comme pour le solo de timbales — l'air que ce brave homme de père devait chanter. Et comme il est fier des richesses qu'il apporte à sa fille, et avec confiance il la laisse en tête à tête avec le fiancé que le hasard lui a fait rencontrer. Non, non, ce type de Daland n'est pas, comme on l'a dit, un type vulgaire et qu'il faut bien se garder de tourner au comique... « C'est un marin qui brave les tempêtes et les dangers pour amasser son gain; l'on ne doit pas du tout, par exemple, considérer comme immoral — bien que cela puisse paraître mériter ce nom — l'acte par lequel il vend sa fille à un homme riche. Il pense et il agit comme font bien d'autres, et sans supposer à cela le moindre mal. » Voilà ce que Wagner lui-même nous dit et c'est pourquoi je vous ai dit que l'air que chante Daland était bien l'air que ce brave homme de père devait chanter. Allez, ce n'est pas chose si simple, dans n'importe quel art, et en musique particulièrement, que de trouver la note juste. Nos deux jeunes gens, — le

Hollandais maudit qui tous les sept ans peut interrompre sa marche à travers l'océan, et descendre à terre pour y chercher une fiancée qui lui soit fidèle, cet Ashavérus de la mer n'a pas d'âge, n'est-ce pas? — donc nos deux jeunes gens, demeurés seuls après le départ de Daland, restent quelques instants immobiles en face l'un de l'autre sans se parler. Et ici se retrouvent dans l'orchestre deux motifs typiques : celui du Hollandais entendu au début de l'ouverture et celui de la ballade que chante Senta. Et en bien d'autres endroits de l'ouvrage l'emploi de ce procédé pourrait être signalé aussi, mais le règne souverain du *leitmotiv* n'étant pas encore arrivé, mieux vaut peut-être ne s'y point arrêter. C'est égal, les rappels de phrases y sont tout de même, comme ils sont aussi, ne l'oubliez pas, dans *Robert le Diable*, antérieur au *Vaisseau-Fantôme* d'une dizaine d'années.

Senta semble s'éveiller d'un songe, et, au pouvoir mystérieux qui l'entraîne vers celui dont l'énergie l'avait déjà séduite, elle ne résiste pas. Elle jure d'être à lui et de lui rester fidèle jusqu'à la mort. Wagner a écrit là un beau duo, avec de magnifiques élans, de la passion, de la chaleur et de bien intéressants épisodes, celui-ci, par exemple, où le futur compositeur de *Lohengrin* se reconnaîtra :

> Je sais le devoir d'une femme.
> Infortuné, rassure-toi.

Il n'y a plus maintenant qu'à fêter l'hymen des deux fiancés. Mais nous devons auparavant nous excuser

d'avoir laissé à la cantonade la figure, un peu effacée du reste, du chasseur Erik, qui fut le premier en date dans le cœur de Senta. Il eut même la vision de la folie où devait fatalement conduire la jeune fille, cette contemplation obstinée et *muette*, dont rien ne pouvait la détourner, du portrait maudit.

Donc Erick qui, au deuxième acte, a chanté avec Senta un duo qui n'est pas précisément un duo d'amour et qu'a interrompu l'arrivée du Hollandais, reparaît à l'acte suivant et vient reprocher à celle qu'il nomme toujours sa fiancée, d'être parjure à son serment. Et, tandis que, dans sa douleur, il évoque de doux souvenirs, le Hollandais qui, nous dit le livret, depuis un moment écoutait, en proie à une vive agitation, croit à la trahison de Senta et donne à son équipage le signal du départ. Le dévouement de la jeune fille l'eût sauvé; mais il se résigne à reprendre la marche qui le mènera d'un pôle à l'autre jusqu'au jour du jugement dernier. Le vaisseau s'éloigne; Senta, s'arrachant aux bras de son père et d'Erick, atteint le sommet d'une roche voisine et s'élance dans les flots. « Jusqu'à la mort je suis à toi, » crie-t-elle au Hollandais. Alors tout s'abîme au sein de l'onde amère; le capitaine, l'équipage et le bâtiment. Mais au loin, sur les vagues apaisées, apparaissent, éclairés par les rayons de l'apothéose, le Hollandais et Senta transfigurés. Et pendant que le rideau tombe, l'orchestre reprend en toute force l'appel désespéré du début de l'ouverture, qui va s'éteindre dans les harmonieux accords du refrain de la ballade.

Ce dernier acte est très court. Il faut y signaler le

duo entre Senta et Erick, se terminant en trio par l'entrée du Hollandais, la scène finale qui est fort dramatique, mais surtout le double chœur de matelots et de jeunes filles du commencement. C'est là le morceau capital de l'acte et il est plein d'entrain, plein de verve mélodique et fort ingénieusement dialogué. Voyez-vous, devant certaines pages de cette première ébauche de drame lyrique, que l'on soit wagnérien de la dernière heure ou wagnérien de l'époque du biberon, il faut se dire : Voilà l'œuf d'où l'aigle est sorti.

Mais grand Dieu ! est-il possible que je vienne d'analyser un ouvrage qui a plus d'un demi-siècle de date comme s'il était né d'hier. C'est une idée déjà vieille que M. Carvalho vient de réaliser : voilà plus de trente ans que, directeur du Théâtre-Lyrique, il songeait à monter *le Vaisseau-Fantôme* ou *Lohengrin*.

Pour *Lohengrin*, il n'y a pas de doute : il est bien où il est ; mais, pour *le Vaisseau-Fantôme*, il me semble que tout le monde n'est pas bien d'accord : les uns trouvent le cadre de l'Opéra-Comique trop exigu. Alors c'est un théâtre lyrique qui aurait le mieux convenu au *Vaisseau-Fantôme*. Mais où est-il ce théâtre lyrique ? On n'en entend plus parler. Peut-être, à l'Opéra, les décors eussent-ils été plus somptueux, les navires de plus grande taille et les chanteurs aussi. Là, ils sont plus familiarisés avec le style wagnérien, tandis qu'à l'Opéra-Comique on vient de reprendre *la Dame Blanche*. Mais, d'un autre côté, on vous dira que le style wagnérien est pour peu de chose dans la musique du *Hollandais volant*, et j'ajouterai, pour avoir l'air de

m'intéresser à la question, que M. Carvalho ne pouvait guère, en prévision de l'avènement qu'il préparait, envoyer une partie de sa troupe faire un stage à l'école de Bayreuth. Il a bien choisi ses interprètes et c'est une assez bonne garantie de succès que de réunir dans le même ouvrage des artistes tels que M. Bouvet, M. Jérôme, M. Belhomme, M. Carbonne et mademoiselle Marsy. En somme, si le public, sourd aux perfides insinuations des wagnérolâtres, fait au *Vaisseau-Fantôme* le même accueil qu'à *Cavalleria rusticana*, par exemple, l'opération aura été fructueuse pour M. Carvalho.

(*Journal des Débats.*)

ÉTUDES
CLASSIQUES ET WAGNÉRISME

Les doctrines de la nouvelle école allemande troublent depuis longtemps déjà la cervelle de quelques-uns, qui croient y entrevoir un plus libre essor pour leur génie, et s'imaginent que les doctrines qu'ils considèrent, mais à tort, comme détachées de tout lien avec le passé, c'est-à-dire avec les principes immuables de l'art, leur ouvriront des horizons nouveaux. En cela, ils se trompent complètement. Les disciples d'un maître ne doivent pas étudier ses procédés, sa facture, son style, pour faire comme lui, car alors le maître les traîne à sa suite et ce n'est que par ses côtés faibles ou excentriques que presque toujours ils arrivent à lui ressembler.

Il ne faut pas que l'auréole qui entoure la tête d'un grand réformateur vous éblouisse et vous empêche de regarder en arrière, de voir le point de départ; or le point de départ de Richard Wagner c'est la préface

d'*Alceste*, c'est Glück. Si vous ne voyez pas Glück à travers Richard Wagner, vous ne verrez pas la plus belle partie de l'œuvre de celui-ci. Quand vous aurez pris à Richard Wagner ce qu'il a pris à Glück, la vérité, l'ampleur de la déclamation lyrique, vous lui prendrez ses harmonies par mouvement contraire, ses complications de rythme, ses dissonnances, ses hardiesses, ses témérités et le reste. Mais à la condition de soumettre tout cela à votre tempérament de musicien, de le refondre dans votre propre creuset et de ne pas faire dire que vous avez dérobé un riche pourpoint pour vous y tailler des guenilles....

Ah! vous croyez que ma période est finie? Eh bien, non. Je vais rompre cette cadence et reprendre la phrase dans un ton nouveau puis dans un autre et ainsi indéfiniment. Je vais vous faire dresser l'oreille par ce frottement de notes, par ces superpositions d'accords, par ces grincements des violons à l'aigu avec lesquels formeront opposition de sombres murmures ou la foudroyante progression des plus grands instruments de l'orchestre. En bas le grondement du volcan, le rugissement des flots courroucés, en haut une fuite de gaz...

Jeunes gens, je crois que vos fortes études seraient plus fortes encore si l'élément classique y eût tenu une plus grande place. On ne vous a pas arrêtés assez longtemps sur les immuables chefs-d'œuvre dont se sont nourris ceux dont vous admirez le génie, et qui, dans un accès de franchise, vous ont dit de qui ils procédaient et comme quoi, tout en inventant quelque chose, ils n'avaient pourtant pas tout inventé.

On croirait vraiment que vous ne voulez user de votre science, très réelle j'en conviens, que pour cueillir le fruit défendu. Je ne veux certes pas vous conseiller de rétrograder, d'être archaïques, de marcher à reculons, mais je veux vous tenir en garde contre ce faux mirage qui vous fascine, vous éblouit et s'évanouit aussitôt que vous en approchez. En un mot, et pour terminer ma harangue, étudiez les procédés du grand réformateur allemand, pénétrez-vous de son système, analysez ses innovations, ses découvertes, mais remontez à la source afin de bien vous rendre compte comment il est arrivé au but. Sans cela vous montrerez encore plus votre impuissance que votre indépendance, et vous ne serez que de pâles imitateurs d'une formule et d'une forme dans lesquelles se noiera votre individualité. Le seul musicien qui puisse faire de la musique wagnérienne, c'est Wagner. Ne l'oubliez pas.

(*Journal des Débats.*)

BERLIOZ

9.

LA DAMNATION DE FAUST

(13 mars 1877.)

J'ai souvent parlé de *la Damnation de Faust*, souvent parlé de Berlioz. On me l'a reproché! Aujourd'hui, ce reproche m'est doux, et j'assiste au triomphe de l'illustre maître que j'admire, au succès retentissant de son œuvre préférée. Il a fallu trente ans pour que le public parisien accueillît avec enthousiasme et mît au rang des chefs-d'œuvre une partition qui, en 1845, fut très froidement accueillie. L'insuccès — disons le mot franchement — de *la Damnation de Faust*, deux fois exécutée sous la direction de l'auteur dans la salle de l'Opéra-Comique, remplit d'amertume l'âme du grand musicien et détruisit ses plus chères espérances. Ce fut à la fois pour lui un grand chagrin et une ruine complète. Peu de jours après, aidé par de généreux amis, il partait pour la Russie. Là, de sérieuses compensations l'attendaient.

Ouvrons ses Mémoires, un livre toujours bon à con-

sulter, car personne n'a mieux parlé de Berlioz que lui-même [1].

Il venait de terminer sa partition. Ce n'était rien de l'avoir écrite, il fallait la faire entendre : alors commencèrent ses déboires et ses malheurs. Une seule salle, celle de l'Opéra-Comique, était à sa disposition. Et encore ne pouvait-il en user que pendant le jour. Quelques années auparavant, sa symphonie *Roméo et Juliette* avait excité un tel empressement qu'on dut faire des *billets de corridor* pour placer l'excédent de la foule lorsque la salle du Conservatoire fut remplie.

« Depuis cette époque, se disait Berlioz, mon nom a grandi dans l'opinion publique, le retentissement de mes succès à l'étranger lui donne en outre, en France, une autorité qu'il n'avait pas auparavant : le sujet de *Faust* est célèbre autant que celui de *Roméo*, on croit généralement qu'il m'est sympathique et que je dois l'avoir bien traité : tout fait donc présumer que la curiosité sera grande pour entendre cette œuvre plus vaste, plus variée de tons que ses devancières, et que les dépenses qu'elle me cause seront au moins couvertes... Illusions... »

Il y a bien six ans de cela et dans ce long espace

1. On lira avec beaucoup d'intérêt et le plus vif agrément les livres si substantiels que M. Adolphe Boschot a consacrés à Hector Berlioz : *La Jeunesse d'un Romantique* et *Un Romantique sous Louis-Philippe* (Plon, édit.). M. Adolphe Boschot, qui a pu puiser à des sources encore inédites, met au point, au moyen d'une documentation très précise, la fantaisiste légende que Berlioz a créée ou a laissé créer autour de son nom. Ce n'était pas un médiocre travail. — E. H.

de temps quelques fragments seuls de *la Damnation de Faust* ont été exécutés à de rares intervalles, jusqu'à l'année dernière, où, grâce à l'initiative de M. Deldevez, le Conservatoire en donna les deux premières parties. Cette année enfin, entraînés par une noble émulation, M. Pasdeloup et M. Colonne nous ont fait entendre l'œuvre tout entière. Mais au Cirque les moyens d'exécution pour la partie vocale ont manqué; du moins ils ont été très insuffisants; tandis qu'au Châtelet, après quelques mésaventures qui heureusement n'ont pas compromis le succès de l'œuvre, on est arrivé, hier et le dimanche précédent, à un ensemble qui, à part quelques réserves que nous ferons tout à l'heure, nous a complètement satisfait.

Citons d'abord un trait de confraternité artistique qui fait le plus grand honneur à M. Pasdeloup. Il avait engagé pour plusieurs concerts M. Talazac. M. Talazac était à lui et ne pouvait chanter ailleurs qu'aux Concerts Populaires. Mais voilà que M. Prunet, le Faust du Châtelet, se trouve sérieusement indisposé : les ténors sont rares, fort rares ; M. Vergnet, artiste de talent et excellent musicien, était retenu par son service à l'Opéra. Que faire ? M. Colonne prie M. Pasdeloup de lui céder M. Talazac, et M. Pasdeloup s'empresse de mettre M. Talazac à la disposition de M. Colonne. Voilà pourquoi la partie de ténor solo du *Désert* a été chantée, au dernier concert du Cirque, par M. Caisso, artiste du Théâtre-Lyrique.

Ah ! pauvre Berlioz, combien sa joie eût été immense s'il eût pu assister à l'exécution de son œuvre et voir

l'enthousiasme du public! Et combien ses conseils eussent été utiles au jeune chef d'orchestre du Châtelet, dont les efforts et le zèle ont été pourtant si bien récompensés! Il lui aurait conseillé, par exemple, de prendre dans un mouvement moins lent le chœur des Sylphes et la chanson du *Roi de Thulé*; et dans un mouvement un peu plus rapide la sérénade de Méphistophélès, de faire mieux accentuer le crescendo allant du *piano* au *forte* dans les arpèges des violons et des altos qui accompagnent cette diabolique chanson, le compositeur ayant voulu que l'on sentît dans cet accompagnement la griffe du diable. Il aurait protesté aussi contre la coupure faite au trio, à l'admirable trio avec le chœur qui termine la troisième partie : *Ange adoré, dont la céleste image*, et contre la coupure, plus audacieuse encore, pratiquée, on ne sait pourquoi, au chœur de l'apothéose, une page exquise, adorable, sublime, qui, réduite à de mesquines proportions, ne se comprend plus, ne s'écoute plus, ne produit aucun effet. Il aurait fait, en même temps, remarquer à M. Colonne que la phrase commençant en *si* et se terminant en *ré* majeur, qui précède l'air de Méphisto : *Voici des roses*, est un *andantino*, non pas un *larghetto* : puis il eût sans doute demandé à l'artiste qui chante cet air, et qui le chante avec une fort jolie voix, de s'en tenir au *ritando* placé sur la période finale. Cela dit, Berlioz n'eût eu bien certainement que des éloges à adresser à M. Colonne et à ses vaillants exécutants : et M. Colonne, sensible aux éloges du Maître et docile à ses conseils, fût arrivé à une exécution irréprochable de l'œuvre

dont il a d'ailleurs le très grand mérite d'avoir révélé les incomparables beautés.

Oui, tout est beau, tout est poétique, tout est pittoresque, tout est original dans cette œuvre de génie que l'on ne s'étonnera plus maintenant de nous voir tant admirer. Et que devient, je vous le demande, le mot attribué à Chérubini répondant à quelqu'un qui lui disait : « Berlioz n'aime pas la fugue — C'est la fugue qui ne l'aime pas », quand on voit avec quel art l'auteur de *la Damnation de Faust* s'est servi du style fugué dans l'introduction de son œuvre, *Plaines de Hongrie*, dans la Marche hongroise, dans le monologue de Faust et dans bien d'autres pages de sa partition? Assurément Berlioz n'aimait pas la fugue telle qu'elle est employée en maintes compositions écrites soi-disant dans le style religieux. Il n'admettait pas que cette forme scolastique se prêtât à exprimer :

Les sentiments pieux
Qu'en terminant ses prières l'Eglise
En un seul mot résume...

Aussi s'est-il permis d'en faire une amusante parodie :

Ecoute bien ceci. Nous allons voir, docteur,
La bestialité dans toute sa candeur.

A l'origine, la plaisanterie ne fut pas du goût de tout le monde, des pédants surtout, de ceux que Rossini qualifiait encore plus durement en leur signalant les quintes successives qu'il a osé écrire dans certains passages de *Guillaume Tell*, mais aujourd'hui la fugue composée sur le thème de Brander a eu un

véritable succès et à chaque exécution on l'a bissée. N'hésitons donc pas et rendons hommage à l'intelligence du public. On a bissé aussi la Marche hongroise et la valse des Sylphes, la sérénade de Méphisto et l'Invocation à la nature, une des pages les plus saisissantes, les plus grandioses qui existent dans la musique descriptive. L'admiration du public a failli lasser les forces des exécutants. J'ai raconté déjà comment avait été composée *la Damnation de Faust*. L'œuvre n'est pas sortie tout entière et d'un seul jet du vaste cerveau de l'immortel musicien. Vingt ans avant d'entreprendre la composition de *la Damnation de Faust*, Berlioz s'était inspiré de la traduction du *Faust* de Gœthe par Gérard de Nerval et en avait mis en musique quelques fragments : la chanson du *Rat*, celle de la *Puce*, la ballade du *Roi de Thulé*, la romance de Marguerite : *D'amour l'ardente flamme*, le chœur des démons en *langue infernale* et la scène des Sylples qui n'avait pas alors, à beaucoup près, les développements que le compositeur lui donna plus tard. Ces six morceaux furent gravés aux frais de Berlioz, se vendirent peu, et, comme les planches ont été détruites, il serait assez difficile de se procurer aujourd'hui un exemplaire de ce recueil. M. Auguste Morel, qui fut l'ami de Berlioz, en possède un... et le garde, ou, mieux, ainsi qu'il le dit lui-même, il le conserve religieusement.

Quand Berlioz eut obtenu le grand prix de composition, il partit pour Rome, emportant avec lui la musique de *Faust*. Et le chœur en langue démoniaque, celle que Swedenborg fait parler aux esprits des

ténèbres, faillit le brouiller avec la police du pape. A la frontière, ses bagages ayant été minutieusement visités, on prit le jeune musicien pour un conspirateur dangereux, et il ne fallut rien moins que l'intervention d'Horace Vernet, alors directeur de l'Académie, et de l'ambassadeur de France pour les lui faire restituer. Berlioz riait beaucoup en racontant à ses amis cette mésaventure, dans laquelle sa liberté individuelle avait elle-même couru un danger sérieux. Il n'en parle pas dans ses Mémoires : mais un article très intéressant et très étudié de M. Auguste Morel, dans le *Ménestrel*, nous l'a rappelée.

Ce fut pendant son premier voyage en Autriche que Berlioz arrêta définitivement le plan de sa légende de *Faust* et en écrivit le livret dans lequel il fit entrer les fragments empruntés à la traduction de Gérard de Nerval, et deux ou trois scènes qu'avait composées sur ses indications avant son départ de Paris un de ses amis, M. Gaudonière. « J'essayai donc, nous dit-il, tout en roulant dans ma vieille chaise de poste allemande, de faire les vers destinés à ma musique. Je débutai par l'invocation de Faust à la Nature, ne cherchant ni à traduire ni même à imiter le chef-d'œuvre de Gœthe, mais à m'en inspirer seulement et à en extraire la substance musicale qui y est contenue, et je fis ce morceau qui me donna l'espoir de parvenir à écrire le reste :

Nature immense, impénétrable et fière,
Toi seule donnes trêve à mon ennui sans fin !
Sur ton sein tout-puissant je vois moins ma misère,
Je retrouve ma force et je crois vivre enfin.

Oui, soufflez, ouragans; criez, forêts profondes;
Croulez, rochers; torrents, précipitez vos ondes!
A vos bruits souverains ma voix aime à s'unir.
Forêts, rochers, torrents, je vous adore! Mondes,
Qui scintillez, vers vous s'élance le désir
D'un cœur trop vaste et d'une âme altérée
D'un bonheur qui la fuit...

Hélas! ces vers, quelle que soit la forte empreinte dont ils sont marqués, ne peuvent donner une idée de l'austère grandeur, de la puissance de souffle, de l'expression du coloris répandus dans la page sublime qu'ils ont inspirée au compositeur.

Berlioz avoue la facilité avec laquelle il composa la partition, facilité qu'il éprouva rarement pour ses autres ouvrages. « Je l'écrivais quand je pouvais, où je pouvais : en voiture, en chemin de fer, sur les bateaux à vapeur et même dans les villes, malgré les soins divers auxquels m'obligeaient les concerts que j'avais à y donner. » Aussi, dans une auberge de Passau, sur les frontières de la Bavière, il écrivit l'introduction :

Le vieil hiver a fait place au printemps.

A Vienne, il fit la scène des bords de l'Elbe, l'air de Méphistophélès,

Voici des roses,

et le ballet des Sylphes.

Remarquons en passant la merveilleuse habileté de Berlioz à présenter le même motif sous des aspects différents, à en varier le rythme, et même le sentiment, en un mot à en modifier la forme sans en altérer

le fond. L'oreille la moins exercée ne reconnaît-elle pas, dans l'air de Méphisto, dans le chœur et dans le ballet des Sylphes, quel que soit le caractère particulier de chacun de ces morceaux, la même pensée mélodique?

A Pesth, à la lueur d'un bec de gaz, un soir que Berlioz s'était égaré dans la ville, il écrit le chœur de la *Ronde des Paysans*; à Prague, il se lève au milieu de la nuit pour noter le motif du chœur des esprits célestes (l'apothéose de Marguerite); à Breslau, il fait des paroles et la musique de la chanson latine des étudiants :

Jam nox stellata velamina pandit...
Nobis subridente luna, per urbem quærentes puellas
Eamus...

Un critique de Dresde protesta solennellement contre cette chanson, assurant que « les étudiants allemands étaient de bonnes mœurs, incapables de courir les grisettes au clair de lune ». A Moscou, la censure faillit l'interdire, puis on réfléchit que la plupart de ceux qui l'entendraient ne la comprendraient pas.

Le grand trio : *Ange adoré, dont la céleste image*, a été composé à la campagne du baron de Monville, près de Rouen, où Berlioz était allé passer quelques jours. Le reste a été écrit à Paris, toujours à l'improviste et un peu partout, « au café, au jardin des Tuileries et jusque sur une borne du boulevard du Temple ». Ne vous mettez pas à la recherche de cette borne, il y a cent à parier contre un qu'elle n'existe plus.

Et la *Course à l'abîme*, cette page fantastique, ver-

tigineuse où l'on entend les monstres mugir, où les grands oiseaux de nuit poussent des glapissements sinistres, où les deux noirs chevaux, « prompts comme la pensée, bondissent frémissants au milieu des femmes en prière et des enfants épouvantés », pourquoi Berlioz ne nous dit-il pas que, dans une nuit de cauchemar et de fièvre, c'est Satan lui-même qui la lui a dictée?

L'homogénéité de l'œuvre ne se ressent guère de la façon dont elle a été enfantée et vous surprendrez difficilement, dans cette partition qui a les dimensions d'un opéra de genre, d'un opéra romantique, la moindre trace de faiblesse, la plus petite inégalité de style.

A quelque degré que s'élève l'inspiration du musicien, qu'elle plane dans les nuages d'apothéose de Marguerite ou s'égaye au milieu des pots de bière de la taverne d'Auerbach, la couleur pas plus que le sentiment ne lui font jamais défaut. Les personnages vivent avec leur caractère propre et l'on peut dire qu'à son tour Berlioz s'est montré créateur à côté de Gœthe.

On lui a reproché cependant d'avoir quelque peu dénaturé l'œuvre du poète : Berlioz ne s'en défend pas, au contraire; et le titre seul de son ouvrage, ainsi qu'il le dit dans l'avant-propos, indique qu'il ne s'est vraiment pas basé sur l'idée principale du *Faust* de Gœthe, puisque dans l'illustre poème Faust *est sauvé* : « L'auteur de *la Damnation de Faust* a seulement emprunté à Gœthe un certain nombre de scènes qui pouvaient entrer dans le plan qu'il s'était

tracé, scènes dont la séduction sur son esprit était irrésistible. » Et le monument qu'on accuse Berlioz d'avoir *mutilé* est encore intact et debout. S'il était interdit aux musiciens de choisir pour thème de leurs compositions les poèmes illustres, nous serions privés du *Don Juan* de Mozart, dans le livret duquel Da Ponte a modifié le *Don Juan* de Molière (qui, soit dit en passant, a quelque peu altéré lui-même la comédie de Tirso de Molina); nous ne posséderions pas non plus son *Mariage de Figaro*, pour lequel le texte de la comédie de Beaumarchais n'a certes pas été respecté, ni *le Barbier de Séville* de Rossini par la même raison; ni l'*Alceste* de Glück, qui n'est qu'une paraphrase de la tragédie d'Euripide; ni son *Iphigénie en Aulide* pour laquelle on a inutilement (et ceci est vraiment coupable) gâté des vers de Racine qui pouvaient parfaitement entrer avec leur pure beauté dans les récitatifs; on n'aurait écrit aucun des nombreux opéras qui existent sur les drames de Shakespeare; enfin M. Spohr serait peut-être condamnable d'avoir produit une œuvre qui porte aussi le nom de *Faust*, où l'on trouve les personnages de Faust, de Méphistophélès, de Marguerite, une scène de sorcières, et qui pourtant ne ressemble point au poème de Gœthe. N'ai-je pas aussi raconté qu'à l'époque où parut le *Faust* de MM. Michel Carré et Jules Barbier, plus d'un docteur allemand protesta contre cette hardiesse de deux écrivains français qui venaient de tailler un libretto d'opéra dans le grand drame national de l'immortel Gœthe? Si bien que ces Francfortois, compatriotes du poète, n'osant monter

chez eux l'œuvre de M. Gounod, s'en allaient l'applaudir *en catimini* à Darmstadt. Plus tard, l'opéra de *Faust* a pénétré à Francfort comme beaucoup d'autres et la statue de Gœthe n'en a pas tressailli d'indignation sur son piédestal de granit.

Berlioz écrivit son avant-propos de *la Damnation de Faust* pour se justifier auprès de certains critiques allemands qui l'avaient très violemment attaqué; mais, dans ses Mémoires, il regrette d'avoir eu la « bêtise » de leur répondre. J'ai fait un chef-d'œuvre, aurait-il pu leur dire, n'est-ce point assez?

Oui, il a fait un chef-d'œuvre, le pauvre grand homme, et il est mort sans le voir admirer par ceux dont les suffrages lui tenaient le plus à cœur, en quoi il manquait à mon sens de philosophie et de logique; car Dieu sait avec quelle ironie il parlait du goût musical des Parisiens.

S'il eût vécu... Mais oserions-nous affirmer que, Berlioz vivant, on eût jamais songé à exécuter *tout entière la Damnation de Faust?*

(*Journal des Débats.*)

LA PRISE DE TROIE[1]

(12 décembre 1879.)

« ... O ma noble Cassandre, mon héroïque vierge, s'écrie Berlioz dans ses Mémoires, il faut me résigner, je ne t'entendrai jamais !... et je suis comme le jeune Chorèbe

Insenso Cassandreæ incensus amore... »

Berlioz n'entendit Cassandre qu'une seule fois à Bade, à l'un de ces grands concerts dont, plusieurs années, il eut la direction. Il y a de cela vingt ans et je m'en souviens comme si c'était hier. Ce soir-là Cas-

1. « Berlioz a lutté toute sa vie; l'esprit d'indépendance, disons plus justement l'esprit de révolte était en lui. Il démasquait les platitudes et flagellait les médiocrités partout où il les rencontrait, et s'insurgeait avec toute l'ardeur, avec toute la violence de son tempérament contre les traditions acceptées, contre les règles établies chaque fois qu'elles venaient gêner les élans de son inspiration et entraver le libre essor de la fière originalité de son génie.

« Le jour où on l'enterra, les chevaux attelés au corbillard qui portait son cercueil se cabraient à l'entrée du cimetière et refusaient d'avancer. » (*Journal des Débats*, 26 décembre 1879.)

sandre chanta l'air en *mi bémol* : « Malheureux roi », et avec Chorèbe le grand duo qui suit. Cassandre c'était madame Pauline Viardot, Chorèbe M. Jules Lefort.

Berlioz a vécu et Berlioz est mort sans qu'aucun théâtre parisien, sans qu'aucun théâtre allemand ait jamais songé à représenter *la Prise de Troie*. Cela est inexplicable, incompréhensible, mais cela est pourtant. Aucun théâtre parisien n'a jamais songé non plus à reprendre *les Troyens à Carthage* qu'aucun théâtre étranger n'a jamais représentés. *La Prise de Troie* et *les Troyens à Carthage* n'étaient à l'origine qu'un seul et même ouvrage divisé en cinq actes qui s'appelait *les Troyens*.

Berlioz avait eu l'idée d'écrire à l'empereur pour le prier de lire le poème des *Troyens* et lui demander sa protection auprès du directeur de l'Opéra. Le grand-duc de Saxe-Weimar avait de son côté adressé à Napoléon III une lettre autographe, dans laquelle il recommandait de la façon la plus pressante, à la bienveillance du souverain, l'œuvre de Berlioz.

Il est bon de rappeler ici que le grand-duc de Saxe-Weimar honorait Berlioz d'une amitié toute particulière et que c'est à Weimar même que l'illustre maître, cédant aux vives sollicitations de la princesse de Wittgenstein, prit l'engagement d'écrire le poème et la partition des *Troyens*. Comme Berlioz se défendait de pouvoir accomplir une telle entreprise, sachant bien d'ailleurs les soucis et les chagrins qu'il en devait attendre : « Écoutez, lui dit la princesse, si vous reculez devant les peines que cette œuvre peut et doit vous

causer, si vous avez la faiblesse d'en avoir peur et de ne pas tout braver pour Didon et Cassandre, ne vous représentez jamais chez moi, je ne veux plus vous voir ».

Berlioz a inscrit en tête de sa partition des *Troyens* le nom de la princesse Carolyne de Sayn-Wittgenstein, née Iwanowska, Altesse Sérénissime, et la lui a dédiée.

Cette dédidace vaut la peine d'être reproduite :

Vous souvient-il, madame, de l'aspostrophe que vous m'avez adressée à Weimar? Je venais de parler de mon désir d'écrire une vaste composition lyrique sur le deuxième et le quatrième livre de l'*Enéide*. J'ajoutai que je me garderais bien néanmoins de l'entreprendre, connaissant trop les chagrins qu'une œuvre pareille devait me causer en France à notre époque, avec nos étranges habitudes littéraires et musicales et les instincts puérils de la foule.

Vous avez alors en quelque sorte défié mon honneur et mon courage d'artiste en semblant mettre votre estime future au prix de ma téméraire obéissance.

J'ai écrit *les Troyens*. Sans vous et sans Virgile, cette œuvre n'existerait pas.

Vous avez parlé, en m'envoyant combattre, comme ces femmes de Sparte qui disaient à leur fils en leur donnant un bouclier : « Reviens *avec ou dessus* ».

Je suis revenu... saignant et affaibli... avec le bouclier. L'ouvrage a reçu comme moi pendant la guerre de cruelles blessures. J'ai eu la force de les panser. Il est à peu près guéri maintenant. Il porte cette inscription votive : *Divo Virgilio*. Mais pouvait-il ne pas porter aussi votre nom?

Qu'il vive donc, puisque vous le permettez, sous ce double patronage.

HECTOR BERLIOZ.

Paris le 10 mai 1865.

Quant à la lettre que Berlioz écrivit à l'empereur après que son œuvre fut terminée, elle n'alla pas à son adresse. M. de Morny, à qui Berlioz l'avait communiquée, le dissuada de l'envoyer, craignant, lui dit-il, que Sa Majesté ne la trouvât *peu convenable*. On n'a qu'à lire cette lettre dans les Mémoires de Berlioz et on ne comprendra guère le scrupule de M. de Morny qui, tout courtisan qu'il était, était aussi un homme d'esprit. Berlioz dit à l'empereur en parlant de sa partition :

« C'est grand et fort malgré l'apparente complexité des moyens très simples. Ce n'est pas vulgaire, malheureusement ; mais ce défaut est de ceux que Votre Majesté pardonne, et le public de Paris commence à comprendre que la fabrication des jouets sonores n'est pas le but le plus élevé de l'art. Permettez-moi donc, Sire, de dire comme un des personnages antiques de l'épopée, dont j'ai tiré mon sujet : *Arma uti properate viro* ; et je crois que je prendrai le Latium. »

Berlioz aurait-il pris le Latium s'il eût employé, pour écrire au souverain qui gouvernait alors la France, le style humble de certaines épîtres dédicatoires adressées par des poètes et des musiciens à des monarques qui la gouvernaient jadis? Je ne le pense pas. Un jour, le directeur de l'Opéra lui annonce que, par ordre du ministre d'État, *les Troyens* vont être mis à l'étude. Vaine promesse dont il n'était plus question et qui sans doute était oubliée le lendemain !

C'est alors que Berlioz se décida, comme il le dit lui-même, à céder « aux sollicitations amicales de M. Car-

valho », et consentit à laisser tenter par le directeur du Théâtre-Lyrique la mise en scène des *Troyens à Carthage*. L'œuvre, on le voit, était déjà dédoublée.

Berlioz avait fait le sacrifice de la partie qui en était le prologue : *la Prise de Troie*. Ce sacrifice n'était pas le seul qui devait lui être imposé! Tant pendant les études qu'au cours des représentations, on supprima des morceaux, entre autres l'intermède instrumental (chasse royale et orage); la scène et le duo entre Amna et Narbal; le deuxième air de danse; les strophes d'Iopas; le duo des sentinelles « dont la familiarité paraissait à M. Carvalho incompatible avec le style épique »; la chanson d'Hylas et enfin le grand duo entre Enée et Didon : *Errante sur tes pas*, par lequel se terminait le quatrième acte. C'était plutôt une scène dramatique dialoguée qu'un duo. Berlioz avait bien été obligé de s'apercevoir qu'elle fatiguait madame Charton-Demeur, la vaillante artiste chargée du rôle de Didon au point de lui ôter la force de dire à l'acte suivant « le terrible récitatif : *Dieux immortels il part!* » et son dernier air de la scène du « bûcher ».

Mais Berlioz en voulut beaucoup à M. Carvalho, des mutilations que son œuvre avait dû subir et en cela Berlioz fut injuste. *Les Troyens à Carthage* n'avaient pas été faits pour le Théâtre-Lyrique, pas plus que le Théâtre-Lyrique n'était fait pour *les Troyens à Carthage*. Il aurait fallu à cette grande épopée lyrique, non décapitée de son prologue, la vaste scène et les immenses ressources de l'Opéra. Il aurait fallu à Berlioz cette protection toute-puissante qui heureusement ne man-

qua ni à Spontini, ni à Gluck, mais qui lui manqua complètement. Du moins, au Théâtre-Lyrique, grâce à une combinaison dont Berlioz ne connut jamais le secret et qui coûta fort cher à M. Carvalho [1], *les Troyens à Carthage* furent-ils joués vingt fois. Il est permis de douter qu'ils eussent fourni une aussi longue carrière qu'à l'Opéra, même s'ils y étaient entrés comme le *Tannhauser* par exemple, sur l'ordre et par la volonté omnipotente du souverain. L'œuvre entière, l'œuvre dans sa forme primitive, Berlioz nous le dit lui-même, devait durer cinq heures. Or, comme il n'y a pas d'« usage » de donner à l'Opéra cinq heures de musique de suite, fût-ce de la musique de danse, on aurait été obligé, à l'Opéra comme au Théâtre-Lyrique, de renoncer à *la Prise de Troie* ou de représenter l'épopée troyenne en trois soirées, hypothèse tout à fait inadmissible, étant donné le goût et les habitudes musicales du public parisien. Aujourd'hui même que Berlioz est en apothéose il n'y faudrait point songer.

Supposons pourtant qu'il y ait à Paris un Théâtre-Lyrique largement subventionné qui soit à la musique ce qu'était en des temps meilleurs, auxquels nous allons enfin revenir, l'Odéon à l'art dramatique, un théâtre qui fasse une part égale aux ouvrages modernes et aux chefs-d'œuvre du passé, l'œuvre de Berlioz y trouve tout naturellement sa place à côté de celle de Spontini,

1. « ... M. Carvalho ajoutait à la recette, chaque fois qu'il jouait *les Troyens*, les maintenant ainsi sur l'affiche pendant vingt et une représentations et faisant profiter de sa générosité le compositeur et le droit des pauvres. » (*Journal des Débats*, 14 novembre 1886.)

de Weber, de Cherubini, de Beethoven, de Mozart, de Piccini, de Sacchini et de Gluck. Alors, peu importe que *les Troyens à Carthage* soient donnés le lendemain ou le surlendemain de *la Prise de Troie*, les deux ouvrages paraissent alternativement sur l'affiche et le public peut-être met-il plus d'empressement qu'on ne se l'imagine à venir les entendre et les applaudir.

Mais la fondation d'un théâtre lyrique de ce genre-là n'est pas près d'être décrétée. Il faudrait d'abord en assurer l'existence et l'indépendance au moyen d'une subvention régulière et considérable, il faudrait surtout y attacher, par des liens solides, des interprètes de premier ordre, fort rares et fort difficiles à recruter aujourd'hui.

Voilà pourquoi et pour d'autres raisons encore qu'il est inutile d'énumérer nous devons nous consoler de n'entendre *les Troyens à Carthage* nulle part et nous contenter d'aller entendre *la Prise de Troie* au Cirque d'Hiver ou au Châtelet, sans décors, sans costumes, sans le prestige de la scène et avec des interprètes qui suffisent à peine à la lourde tâche qu'ils ont bien voulu accepter.

Ah! on est allé et on ira, nous l'espérons bien, plus loin encore que nous n'avions osé le prévoir. La plus grande partie de l'œuvre de Berlioz y a déjà passé : l'œuvre entière y passera. Après la symphonie, le drame lyrique. On nous avait donné, en quelques années, la *Symphonie fantastique*, *Harold en Italie*, *l'Enfance du Christ*, *Roméo et Juliette*, le *Requiem*, *la Damnation de Faust*, sans compter une demi-douzaine de mélodies

avec accompagnement d'orchestre, et les trois belles ouvertures du *Roi Lear*, du *Carnaval romain* et des *Francs Juges*; on nous donne aujourd'hui *la Prise de Troie*; nous aurons peut-être demain *Beatrix et Benedict* et *Benvenuto Cellini*. Au concert, bien entendu, car le théâtre semble avoir pour la mémoire de Berlioz d'inflexibles rigueurs. Que voulez-vous : l'auteur des *Troyens* n'était pas un génie dramatique!

Un ancien ministre (ce n'était pas un ministre des beaux-arts), qui n'avait jamais connu Berlioz mais qui en avait beaucoup entendu parler, me dit sur lui ce mot profond : « Ce n'était pas un talent commercial. » Ah! certes non, ce n'était pas un talent commercial! Ses produits se sont toujours très mal ou très peu vendus. Les éditeurs, malgré toute leur bonne volonté, n'ont jamais pu en tirer ni polkas ni quadrilles. Non! mille fois non! le talent de Berlioz n'était pas un talent commercial, pas plus que celui de Beethoven, pas plus que celui de Glück. Il frémissait, le grand musicien épris de son art, amoureux de son œuvre, rien qu'à l'idée de voir ses *Troyens* « disposés pour la vente avec les coupures, et les arrangements des éditeurs », car on allait publier une partition conforme aux représentations du Théâtre-Lyrique : « Y a-t-il un supplice pareil! écrit-il dans ses Mémoires. Une partition exposée à la vitrine d'un marchand de musique, comme le corps d'un veau sur l'étal d'un boucher et dont on débite les fragments comme on vend les petits morceaux de mou pour régaler les chats des portières! »

Ajoutons que cet étalage de sa partition que redou-

tait Berlioz n'a pas encombré bien longtemps la vitrine de l'éditeur. Elle y tenait de la place et ne rapportait rien ou pas grand'chose. Je disais à M. de Choudens, qui venait de se rendre acquéreur des *Troyens* sans s'imaginer pourtant qu'il avait fait là une excellente affaire : « Ce sera la dot de vos filles. » Hélas ! les filles de M. de Choudens se sont mariées et ce n'est pas avec le profit de la vente des *Troyens* qu'il les a dotées.

Mais les temps sont venus où l'heureux éditeur de *Faust* ne regrettera peut-être pas d'être aussi l'éditeur de *la Prise de Troie* et des *Troyens à Carthage*. Des dithyrambes se chantent en l'honneur de Berlioz à propos de *la Prise de Troie*, comme à propos de *la Damnation de Faust*. « Ah ! le pauvre grand artiste incompris, a-t-on pu méconnaître et persécuter un tel génie ! Quelle puissance, quel charme, quelle originalité !... »

Et cela se chante ainsi sur toute la ligne sans une note discordante. L'ombre de Scudo doit en frissonner d'étonnement et de douleur.

D'autres ombres qui errent encore parmi nous peut-être s'en étonnent-elles aussi. Mais qu'importe, si elles n'ont plus la force d'insulter à la victoire, de suivre à la course le char du triomphateur.

Il suffit de se souvenir du deuxième livre de l'*Enéide* ou de le relire pour admirer la fidélité avec laquelle Berlioz, dans *la Prise de Troie*, reproduit les principaux épisodes que Virgile met dans la bouche d'Enée.

Plusieurs vers du poète latin sont même traduits littéralement par le musicien poète, et s'il a donné aux amours de Cassandre et de Chorèbe (Corœbus) une

importance qu'ils sont bien loin d'avoir dans Virgile, c'est que les exigences du drame musical le voulaient ainsi. Et c'est à cette fantaisie du poète musicien que nous devons le dramatique duo du second acte, qui, tout en n'étant pas un duo d'amour proprement dit, n'en renferme pas moins des passages d'une adorable poésie et d'une exquise tendresse.

La Prise de Troie n'a pas d'ouverture. Après quelques mesures d'introduction la toile se lève sur l'emplacement du camp que les Grecs viennent d'abandonner. Un siège de dix ans a retenu les Troyens captifs dans leurs murailles : ils chantent le bonheur de respirer l'air pur des champs. Ils chantent et ils dansent. Là était la tente d'Achille et voici son tombeau. Achille mort les épouvante encore. Les joueurs de flûte qui s'étaient placés sur le mausolée s'enfuient; le peuple s'élance au devant du cheval de bois, ce cheval colossal que les Grecs avant de partir ont offert à la chaste Minerve, et que les Troyens, pour se rendre la déesse favorable, vont bientôt introduire dans l'enceinte sacrée de la citadelle.

Les prophéties de Cassandre, auxquelles Apollon défend d'ajouter foi, n'arrêteront pas le peuple. Chorèbe lui-même est sourd aux prières de la sœur d'Hector qui le conjure de s'éloigner. Ainsi finit le premier acte ou plutôt le premier tableau, car, comme je l'ai déjà dit, *la Prise de Troie* n'était à l'origine qu'un seul acte formant la première partie des *Troyens* et n'a, en réalité, pas plus de la valeur d'un acte d'Opéra. Je n'ai même jamais pu m'expliquer pourquoi Berlioz avait divisé

lui-même *la Prise de Troie* en trois actes après l'avoir séparée des *Troyens à Carthage* auxquels il en avait donné cinq.

Le second tableau nous montre une partie boisée de la plaine, non loin des murs de la ville. D'un côté du théâtre est un trône élevé; de l'autre un autel champêtre. Le peuple apporte des présents, des offrandes aux dieux protecteurs; Astyanax, conduit par sa mère Andromaque, vient déposer sur l'autel une corbeille de fleurs; Hécube et Priam bénissent l'enfant. Cette scène de pantomime, dont je parlerai tout à l'heure, est très émouvante et fort belle.

Enée accourt tout frémissant raconter à Priam la mort de Laocoon :

> Laocoon, un prêtre,
> Objet de la fureur des dieux!

Laocoon n'a-t-il pas justement expié son forfait, lui qui, redoutant les présents des Grecs et devinant quelque piège caché dans les flancs du colosse,

> A, d'un bras intrépide,
> Lancé son javelot sur ce bois?

Il faut apaiser sans plus attendre le courroux de la déesse et, au son de la lyre et de la trompette, conduire par une route semée de fleurs le cheval d'Épéus, l'énorme machine roulante, dans le temple de Pallas. Les chefs et le peuple resteront sourds comme toujours aux sinistres prédictions de Cassandre.

Au début du troisième acte, l'ombre d'Hector appa-

raît à Enée, lui apprend que les Grecs sont maîtres de la ville et lui ordonne de fuir.

Fils de Vénus,
Pergame te confie
Ses enfants et ses dieux.
Va, cherche l'Italie!...

Enée ne partira pas sans combattre et tandis que, ralliant ses compagnons, il s'élance dans la cidatelle pour s'emparer du trésor de Priam et le soustraire à l'avidité des Grecs, Cassandre ranime le courage des jeunes Troyennes et les exhorte à mourir plutôt que de tomber deshonorées dans les bras de leurs vainqueurs. Les unes s'étranglent avec leurs ceintures, d'autres se frappent avec leurs poignards.

Enée et ses compagnons, maîtres du trésor, ont pu s'échapper :

Au chemin de l'Ida déjà les voilà tous.
Italie, Italie...

Est-il au théâtre un dénouement plus dramatique à un sujet plus poétique et plus beau?

Qui nous délivrera des Grecs et des Troyens?

Les Grecs, Glück nous les a conservés; les Troyens, Berlioz nous les a rendus. Son œuvre d'un bout à l'autre est superbe, écrite sans hésitations, sans faiblesses, illuminée en maints endroits par la flamme du génie. Jamais au théâtre l'union des voix et de l'orchestre n'a été rendue avec une telle puissance, une telle science, une telle supériorité. Dans *la Prise de Troie* Berlioz a fait vivre l'orchestre à côté des personnages

de l'épopée : il l'a fait parler, il l'a dramatisé. Entendez cette progression magnifique qui accompagne, dans le duo du premier acte, le monologue de Cassandre prophétisant la chute d'Ilion :

Il va tomber sur Troie
A sa fureur en proie.
Le Peuple va rugir
Et de son sang rougir
Le pavé de nos rues.
Les vierges demi-nues
Au bras des ravisseurs
Vont pousser des clameurs
A déchirer les nues!
Déjà le noir vautour
Sur la plus haute tour
A chanté le carnage!
Tout s'écroule! tout nage
Sur un fleuve de sang!

Et quel délicieux contraste fait à ce fulgurant tableau le délicieux crescendo du chant de Chorèbe :

Reviens à toi, vierge adorée.

Et plus loin ce frais et charmant tableau où le compositeur a mis les tons les plus doux de sa palette et qui, pour n'être pas emprunté à l'*Enéide*, n'en est pas moins digne de Virgile. Je veux parler de l'*andante en fa* que chante l'élégiaque Corœbus à son héroïque fiancée.

L'air de Cassandre qui précède ce duo est d'une ampleur magistrale, d'une pureté de forme qui le mettent de pair avec les plus belles inspirations et les plus parfaites que les maîtres aujourd'hui classiques nous ont laissées.

C'est seulement au début du récit de Cassandre : « Les Grecs ont disparu » qu'entrent les instruments à cordes ; les deux chœurs d'introduction, mêlés de danses, si joyeux et d'une couleur si pittoresque, sont accompagnés par les instruments à vent.

Je reviens au duo entre Cassandre et Chorèbe pour disculper Berlioz du reproche qu'on lui a fait de l'avoir terminé par une strette à l'italienne. Le grondement des basses qui l'accompagne est-il donc si italien? Et puis la phrase italienne doit-elle être proscrite et conspuée quand des maîtres comme Glück et Beethoven, comme Mozart et Weber, dans leurs plus admirables chefs-d'œuvre, nous en donnent de si parfaits modèles? Cette strette est pleine de mouvements de passion, elle est entraînante : après cela, qu'elle soit ou ne soit pas italienne, qu'importe?

Au caractère pompeux de l'hymne religieux qui ouvre le second acte, Berlioz a opposé le rythme vif et pittoresque du « Combat de ceste », petit morceau instrumental très court. Ici vient se placer la scène de pantomime qui commence à l'arrivée d'Andromaque et de son fils C'est peut-être là le point culminant de l'œuvre.

Voici ce qu'écrivait sur la composition de cette page sublime Hector Berlioz au père de Théodore Ritter, le jeune et brillant artiste qui reçut au début de sa carrière les conseils affectueux de l'« illustre compositeur » :

J'ai été sur le point de vous écrire il y a cinq jours une longue lettre que j'ai retenue fort heureusement... J'étais

dans un accès de joie, je venais d'exécuter mentalement et d'un bout à l'autre mon premier acte.

On voit donc bien que *la Prise de Troie*, originairement, n'était que le premier acte des *Troyens*...

Figurez-vous qu'à part deux ou trois morceaux j'avais *tout oublié*, de sorte qu'en lisant je faisais de véritables découvertes. De là des joies!... J'avais seulement laissé en arrière la scène de pantomime d'Andromaque dont l'importance m'effrayait... La voilà faite et, de tout l'acte, c'est, je crois, le morceau le mieux réussi. Je me le ferai essayer ces jours-ci par Leroy. C'est un solo de clarinette avec chœur, j'en ai pleuré...

D'autres ont pleuré aussi en entendant le poétique instrument, dont se sert si habilement M. Grisez, exprimer la muette douleur d'Andromaque, en entendant la plainte touchante du chœur et la sombre prophétie de Cassandre :

Hélas! garde tes pleurs,
Veuve d'Hector... à de prochains malheurs
Tu dois bien des larmes amères.

Croyez bien que Berlioz ne s'est pas trompé et que je n'exagère pas en vous disant que c'est là le point culminant de l'œuvre, que cette page est d'une beauté achevée, qu'elle est sublime.

Il nous faut cependant réserver un peu et beaucoup de notre admiration pour l'entraînant récit d'Enée et l'*ottetto* qui suit, morceau développé avec une science magistrale (encore une phrase italienne) et qui a produit un immense effet.

Quant à la Marche troyenne, si noble, si fière et si

colorée avec ses éclats de trompettes, ses arpèges de harpes, ses broderies de flûte et de hautbois, on la connaît. Berlioz l'a placée dans le prologue des *Troyens à Carthage*, où on la chantait derrière la toile. Mais c'est dans sa véritable forme que je voudrais l'entendre, accompagnée par les deux orchestres de la coulisse et avec le mouvement de scène obligé.

Pendant l'apparition d'Hector au troisième acte, les sombres accords des contrebasses et des violoncelles divisés, les notes bouchées du cor et la progression descendante de la voix par intervalles chromatiques donnent à cette scène un caractère fantastique d'une effrayante réalité. Il est impossible, par des moyens aussi simples, d'arriver à un aussi grand effet.

Le récit de Panthée, le chœur des compagnons d'Enée, la prière à Cybèle et la scène finale forment une série d'oppositions savamment combinées et merveilleusement rendues. Aux fiers accents des guerriers troyens succèdent les plaintes touchantes des vierges prosternées au pied de l'autel de Cérès; déjà dans le lointain s'entendent les cris des vainqueurs envahissant le palais de Priam et les derniers accords de la lyre de Cassandre s'éteignent au milieu des déchirants adieux de ses compagnes résignées comme elle, se préparant à la mort.

Devrons-nous donc nous contenter d'admirer, d'applaudir ce chef-d'œuvre et les émouvants tableaux qu'il fait passer devant nos yeux, au concert, avec des héros en habits noirs et des vierges en souliers de satin? Un théâtre lyrique de premier ordre, l'Opéra, ne sera-t-il

donc jamais tenté, jamais séduit par tant de magnificence, dût il nous les montrer en les faisant précéder d'un ballet[1]?

(*Journal des Débats.*)

1. « ... Je n'y vais pas par trente-six chemins et je déclare ici sans réticences ni préambule, spontanément et catégoriquement, qu'il est honteux pour l'art français qu'un ouvrage comme *les Troyens* en soit réduit à aller s'échouer en fragments mal ajustés sur une scène lyrique du deuxième ordre quand le cadre de notre grand Opéra serait à peine assez vaste pour contenir un tel chef-d'œuvre...» (*Journal des Débats*, 12 juin 1892, à propos de la reprise des *Troyens* à l'Opéra-Comique.)

BEATRIX ET BENEDICT

(*Odéon*, 8 juin 1890.)

En ce temps-là le grand-duché de Bade était gouverné par deux souverains, dont l'un était beaucoup plus riche et aussi beaucoup plus magnifique que l'autre. Le premier avait son palais à Carlsruhe, ville régulièrement bâtie et triste; le second régnait à Baden Baden, ville d'élégance et de plaisirs située au pied de verdoyantes collines dans un parc admirable aux grandes allées de chênes, tout peuplé de villas et de chalets enguirlandés de fleurs. C'est qu'on venait de préférence de tous les coins du monde, mais de Paris surtout, pendant la belle saison. — On y venait aussi de Berlin, ceux-ci pour s'abreuver aux sources bienfaisantes, ceux-là pour tenter la fortune qui, à Bade, comme ailleurs, ne leur souriait pas toujours. Mais la vie y était facile et gaie : les oiseaux chantaient pour tout le monde, la musique réconfortait les malades et

consolait les pontes malheureux. Ah! les charmants souvenirs et, qu'ils sont loin de nous déjà!

L'un des deux souverains, de souche plébéienne, mais de fort bonne maison, s'appelait tout simplement Benazet. Il avait des goûts d'artiste et aimait la musique avec passion, ayant une prédilection toute particulière pour celle de Berlioz, et se souciant médiocrement de ceux qui ne pensaient pas comme lui. C'était un souverain absolu. Son maître préféré n'avait qu'un signe à faire : les deux orchestres de Carlsruhe et de Strasbourg étaient à ses ordres, et les premiers chanteurs du monde venaient s'incliner devant lui.

Les premiers fragments des *Troyens* furent exécutés à Bade avec le chanteur Lefort et madame Pauline Viardot, alors dans tout l'épanouissement de son admirable talent. Et le jour où le petit théâtre du salon de conversation se trouva trop exigu, on en construisit un autre dans le voisinage, élégant, spacieux, pourvu du nécessaire et même du superflu : on pouvait y chanter et y causer à l'aise. C'est par un opéra inédit de Berlioz, *Beatrix et Benedict*, que cette jolie salle de spectacle a été inaugurée le 9 août de l'année 1862, ainsi que les historiographes attachés à la cour de Bade et les critiques venus de Paris furent à même de le constater. *Beatrix et Benedict* ne tient pourtant qu'un rang secondaire dans l'œuvre de Berlioz. C'est une comédie de Shakespeare : *Beaucoup de bruit pour rien* (j'aurais pu comme d'autres donner le titre en anglais), qui en a fourni le sujet. Mais de la comédie shakespearienne qui tourne au drame par l'accusation que porte contre Hero

don Juan, frère naturel du prince d'Aragon, don Pèdre, Berlioz n'a pris que l'épisode des amours de Beatrix et Benedict. L'intervention du maître de chapelle Somarone, personnage bouffon, est de lui. Qui faut-il reconnaître dans cette caricature? Fétis, dit-on, que Berlioz n'aimait guère et auquel il prête (on ne s'explique pas bien pourquoi) un mot de Spontini, qu'il admirait, aux artistes du théâtre de Berlin conviés à la première répétition d'*Olympie* : « Ceci est un chef-d'œuvre. » L'occasion était bonne, ayant un vieux pédant de musicien sous la main, pour accabler d'un nouveau sarcasme cette pauvre fugue dont il s'était si cruellement moqué dans *la Damnation de Faust*, tout en écrivant au début de ce chef-d'œuvre une des plus admirables fugues connues.

Ce grand esprit, peut-être par cela même qu'il était un grand esprit, était plein de contradictions et de bizarreries. Il criblait d'épigrammes les plus mordantes, les plus acérées, le public parisien et se lamentait de ne pas obtenir ses suffrages; il se moquait de la fugue, il la parodiait et trouvait qu'à l'occasion elle pouvait être de quelque ressource au compositeur. Tout dépendait peut-être à ses yeux de la manière de s'en servir, étant l'ennemi juré des cadences surannées, des répétitions de mots, des vieilles formules qu'il reprochait particulièrement aux faiseurs d'opéras-comiques de son temps, et voilà que, dans le premier opéra-comique qu'il écrit, il cède lui aussi à la manie de ces fatigantes redites, de ces cadences surannées, de ces vieilles formules.

Son sentiment de la déclamation lyrique, qui se mani-

feste dans plus d'une page de *Beatrix et Benedict* avec une élévation, une puissance dignes de Gluck, s'évanouit tout à coup pour faire place à des banalités de style, qui, relevées par lui chez certains musiciens, sont l'objet de ses railleries ou de son mépris. C'est à se demander, tant l'ensemble de la composition est peu homogène, si c'est le même cerveau qui l'a enfantée, si c'est la même main qui l'a écrite. La griffe du maître y est pourtant : si elle n'apparaît guère dans le concours mélodique, cherchez-la dans l'orchestre, vous l'y trouverez. Voilà pourquoi après avoir écouté avec ravissement le magnifique andante de l'air de Béatrix : « Il m'en souvient », inspiration sublime, je n'ose trop m'affliger de la péroraison de l'allegro : « Tombe victime, tombe victime, tombe victime de l'amour », tant il y a d'ingénieuses recherches dans l'accompagnement et dans l'orchestre depuis le commencement jusqu'à la mesure finale de cet allegro.

Et puis le souffle des *Troyens* y passe, et il me semble que j'entends comme un écho lointain des angoisses d'Enée au moment de quitter Carthage, dans l'amoureuse plainte de Béatrix.

Je n'ai pas à insister sur la pure et indiscutable beauté du duo entre Hero et Ursule. Ce morceau est célèbre : le concert l'a popularisé. Et j'avoue l'avoir rarement entendu aussi bien chanter que par madame Levasseur et madame Laudi.

Je tremblais que les bravos intempestifs, qui avaient éclaté après la première partie, ne vinssent me tirer de mon extase pendant l'exquis, l'adorable murmure d'or-

chestre qui accompagne la sortie d'Ursule et d'Hero. Que m'a-t-on raconté, qu'un de mes confrères avait signalé des « duretés harmoniques » dans maint passage de cet admirable duo? On a mal entendu, j'imagine; c'est beautés harmoniques qu'il a dû dire.

Deux morceaux ont été ajoutés par Berlioz à la partition de *Béatrix et Benedict* après la représentation de Bade : un duo qu'il fait chanter par Hero, Béatrix et Ursule, et un chœur lointain avec accompagnement de harpe. Ces deux morceaux sont délicieux.

Rien de plus original, de plus délicatement instrumenté que la sicilienne dansée au premier acte et qui sert de préface à l'acte suivant. Ce n'est pas trop que de l'entendre deux fois.

Je glisse sur l'air d'Hero pour souligner, dans le duo entre Benedict et Béatrix, des phrases qui m'ont encore fait penser aux *Troyens*, à Enée surtout, et auxquelles il va sans dire que j'ai pris un certain plaisir, à celle-ci, par exemple, que Benedict répète deux fois :

Je suis insensible,
Et c'est un vrai bonheur pour nous
Qu'adoré de toutes les femmes
Je ne sois pas aimé de vous...

Mais le charme finit quand commence la péroraison du duo. Il y a pourtant là une grande intensité de passion et de très saisissants mouvements d'orchestre.

Tenez, j'ai là sous les yeux le beau et très intéressant livre de M. Adolphe Jullien ouvert à la page où est gravé un portrait très ressemblant de Berlioz, une photographie faite peu de temps avant sa mort. Ce portrait

me regarde, me fascine, me trouble. Et je lis dans les yeux du maître comme un reproche. Un peu de critique l'aurait-il chagriné?

Admirons sans réserve maintenant le trio si finement dialogué des trois hommes, l'épithalame « grotesque » avec la variété qu'apporte au second couplet, en se superposant sur le thème de la fugue, le contre-sujet que Somarone vient d'improviser, le rondo de Benedict si pimpant, si alerte, et la belle marche nuptiale avec son joli dessin persistant dans l'accompagnement et la puissante sonorité qui résulte de l'accouplement des instruments et des voix; le pétillant motif *allegretto* de l'ouverture, avec ses joyeux triolets dans le *scherzo duettino* par lequel se termine la partition de *Béatrix et Benedict.*

(*Journal des Débats.*)

A PROPOS DE PAUL ET VIRGINIE

(25 novembre 1876.)

Berlioz m'a légué, en mourant, un exemplaire de *Paul et Virginie* annoté de sa main. Les mots *admirable*, *touchant*, *sublime*, *dramatique*, *délicieux*, *déchirant*, reviennent souvent sous le crayon de l'illustre maître, et plus d'un passage du chef-d'œuvre de Bernardin de Saint-Pierre le fait songer à son poète préféré, au chantre de Didon et d'Enée.

Les enfants se sont égarés dans le bois...

Paul fit asseoir Virginie et se mit à courir çà et là, tout hors de lui, pour chercher un chemin hors de ce fourré épais, mais il se fatigua en vain. Il monta au haut d'un grand arbre pour découvrir au moins la montagne des Trois-Mamelles, mais il n'aperçut autour de lui que les cimes des arbres, dont quelques-uns étaient éclairés par les derniers rayons du soleil couchant. Cependant l'ombre des montagnes couvrait déjà les forêts dans les vallées; le vent se calmait, comme il arrive au coucher du soleil; un profond silence régnait dans ces solitudes et on n'y enten-

dait d'autres bruits que le bramement des cerfs qui venaient chercher leur gîte dans ces lieux écartés. Paul, dans l'espoir que quelque chasseur pourrait l'entendre, cria alors de toute sa force : « Venez, venez au secours de Virginie ! »

Mais les seuls échos de la forêt répondirent à sa voix et répétèrent à plusieurs reprises : « Virginie !... Virginie !... »

« Musique et peinture, s'écrie Berlioz enthousiasmé, c'est digne de Virgile ! »

Ailleurs, ému par la description du paysage appelé le Repos de Virginie, il écrit en marge du livre : « Merveilleux de grâce et de naturel ».

Puis c'est encore Virgile dont cette délicieuse églogue éveille en lui le souvenir :

Nos repas étaient suivis des chants et des danses de ces deux jeunes gens. Virginie chantait le bonheur de la vie champêtre et le malheur des gens de mer que l'avarice porte à naviguer sur un élément furieux plutôt que de cultiver la terre qui donne paisiblement tant de biens. Quelquefois, à la manière des noirs, elle exécutait avec Paul une pantomime. La pantomime est le premier langage de l'homme, elle est connue de toutes nations; elle est si naturelle et si expressive que les enfants des blancs ne tardent pas à l'apprendre dès qu'ils ont vu ceux des noirs s'y exercer. Virginie se rappelant, dans les lectures que lui faisait sa mère, les histoires qui l'avaient le plus touchée, en rendait les principaux événements avec beaucoup de naïveté. Tantôt au son du tam-tam de Domingue, elle se présentait sur la pelouse portant une cruche sur sa tête; elle s'avançait avec timidité à la source d'une fontaine voisine pour y puiser de l'eau. Domingue et Marie, représentant les bergers de Madian, lui défendaient l'approche et feignaient de la repousser. Paul accourait à

son secours, battait les bergers, remplissait la cruche de Virginie, et, la lui posant sur la tête, il lui mettait en même temps une couronne de fleurs rouges de pervenche qui relevait la blancheur de son teint. Alors, me prêtant à leurs jeux, je me chargeais du personnage de Raguel, et j'accordais à Paul ma fille Séphora en mariage.

Qu'on me permette de citer encore ce fragment où Berlioz a senti passer le souffle shakespearien, et qu'il a annoté ainsi : « Divin... *o sweet love!* »

Quand du haut de la montagne je t'aperçois au fond de ce vallon, tu me parais au milieu de nos vergers comme un bouton de rose. Si tu marches vers la maison de nos mères, la perdrix qui court vers ses petits a un corsage moins beau, une démarche moins légère. Quoique je te perde de vue à travers les arbres, je n'ai pas besoin de te voir pour te retrouver; quelque chose de toi que je ne puis dire reste pour moi dans l'air où tu passes, sur l'herbe où tu t'assieds. Lorsque je t'approche, tu ravis tous mes sens. L'azur du ciel est moins beau que le bleu de tes yeux, le chant du bengali moins doux que le son de ta voix. Si je te touche seulement du bout du doigt, tout mon corps frémit de plaisir... Dis-moi par quel charme tu as pu m'enchanter. Tiens, ma bien-aimée, prends cette branche fleurie de citronnier que j'ai cueillie dans la forêt, tu la mettras la nuit près de ton lit. Mange ce rayon de miel, je l'ai pris pour toi au haut de ce rocher. Mais auparavant repose-toi sur mon sein et je serai délassé.

C'est ainsi que parle à sa bien-aimée le fils de Marguerite. Virginie lui répond :

O mon frère, les rayons du soleil le matin au haut du rocher me donnent moins de joie que ta présence. J'aime bien ma mère, j'aime bien la tienne, mais quand elles

t'appellent mon fils, je les aime encore davantage. Les caresses qu'elles te font me sont plus sensibles que celles que j'en reçois. Tu me demandes pourquoi tu m'aimes? Mais tout ce qui a été élevé ensemble s'aime. Vois mes oiseaux : élevés dans les mêmes nids, ils s'aiment comme nous. Écoute comme ils s'appellent et se répondent d'un arbre à l'autre. De même que, quand l'écho me fait entendre les airs que tu joues sur ta flûte au sommet de la montagne, j'en répète les paroles au fond de ce vallon...

Oui, cela est divin, sublime et digne de Shakespeare. Mais pourquoi Berlioz, laissant le crayon pour la plume et s'inspirant de ces pages qui le ravissaient, ne nous a-t-il pas donné un pendant à l'admirable *adagio* de *Roméo et Juliette*?

Plus loin ce sont des colères et des naïvetés enfantines. Virginie cesse-t-elle de tutoyer Paul : « Elle lui dit *vous*! la malheureuse!... je la tuerais! » Et il traite de belle façon le missionnaire, « l'homme vêtu d'une soutane bleue », qui vient au nom de M. de la Bourdonnais — et de la Providence — ordonner à Virginie de partir. En lisant l'apostrophe malsonnante que Berlioz lance au confesseur de madame de la Tour, on croirait entendre ces spectateurs indignés qui menacent le traître dans les drames du boulevard. On dit à Paul que le voyage de Virginie n'aura pas lieu, que sa sœur restera, et il se laisse emmener sans rien dire. « Oh! malheureux, s'écrie Berlioz, il ne fallait pas t'en aller! » Un calembour, peut-être involontaire, que Bernardin de Saint-Pierre met dans la bouche d'une des amies de Virginie, lui paraît une « simple bêtise »... — «.. Quand

viendrez-vous nous voir?... — Aux cannes de sucre, répondait Virginie. — Votre visite nous sera encore plus agréable et plus *douce* », reprenait la jeune fille.

Le vieillard disant à Paul : « Celui qui fait produire à un terrain une gerbe de blé de plus leur rend un plus grand service que celui qui leur donne un livre » ; Paul répondant au vieillard : « Oh! celle qui a planté ce papayer a fait aux habitants de ces forêts un présent plus utile et plus doux que si elle leur avait donné une bibliothèque », méritent l'un et l'autre le reproche que leur fait Berlioz d'avoir émis un absurde paradoxe, « et une ridicule proposition ». Il défend aussi les Crotoniates contre Bernardin de Saint-Pierre d'avoir brûlé vif Pythagore, tandis « qu'ils voulaient seulement incendier sa maison ». — La vie de l'homme qui « avec tous ses projets s'élève comme une petite tour dont la mort est le couronnement » lui semble non sans raison une comparaison ridicule. Et à cette opinion, « répandue chez tous les peuples de la terre », que « la vérité se présente quelquefois à nous pendant le sommeil,... que les plus grands hommes de l'antiquité ont ajouté foi aux songes, entre autres Alexandre, César, les Scipions, les deux Catons et Brutus », le sceptique lecteur répond : « Belle raison pour y croire! » Chaque péripétie du naufrage arrache à Berlioz une exclamation nouvelle : « Drame grandiose,... terrible,... descriptions incomparables,... navrant, sublime,... digne d'une éternelle admiration! »

Revenons maintenant un peu en arrière pour citer encore une des pages les plus merveilleuses du livre :

Il faisait une de ces nuits délicieuses si communes entre les tropiques et dont le plus habile pinceau ne rendrait pas la beauté. La lune paraissait au milieu du firmament entourée d'un rideau de nuages que ses rayons dissipaient par degrés. Sa lumière se répandait insensiblement sur les montagnes de l'île et sur leurs pitons, qui brillaient d'un vert argenté. Les vents retenaient leurs haleines. On entendait dans les bois, au fond des vallées, au haut des rochers, de petits cris, de doux murmures d'oiseaux qui se caressaient dans leurs nids réjouis par la clarté de la nuit et la tranquillité de l'air. Tous, jusqu'aux insectes, bruissaient dans l'herbe. Les étoiles étincelaient au ciel et se réfléchissaient au sein de la mer, qui répétait leurs images tremblantes. Virginie parcourait avec des regards distraits son vaste et sombre horizon...

Fils de Shakespeare! écrit Berlioz. Mais ne s'est-il pas souvenu de ce poétique tableau, de cette nuit étoilée, de ces bruissements d'insectes dans les herbes, de ces murmures d'oiseaux quand il a composé l'immortel duo que chantent, dans *Béatrix et Bénédict*, Hero et Ursule?

En tête du livre il a placé une phrase de quatre mesures, deux tierces de flûte probablement, auxquelles répondent à l'octave inférieure deux tierces de clarinette. Et la même phrase, reproduite à la dernière page, mais dans le mode mineur cette fois, est augmentée d'une rentrée intermédiaire de hautbois ou de cor anglais qui la traverse comme un sanglot déchirant.

Oh! ce n'est qu'une phrase de quatre mesures, pas davantage; mais cette phrase de quatre mesures, c'est Berlioz qui l'a écrite...

(*Journal des Débats.*)

GLÜCK

LE CENTENAIRE DE LA MORT DE GLÜCK

(4 décembre 1887.)

Comme j'avais écrit dernièrement que trois ou quatre musiciens seulement pouvaient regarder Mozart en face, on m'a demandé dernièrement quels étaient ces trois ou quatre musiciens. Glück est bien de ceux-là. Et Glück n'a jamais passé pourtant de son vivant ni même depuis sa mort pour un grand musicien. Il en savait à peu près autant que le cuisinier de Hændel, au dire de Hændel lui-même. Admettons donc avec les savants théoriciens et les impeccables contrepointistes que Glück n'était pas un bien grand clerc en musique. Mais qu'on nous accorde au moins qu'il était un musicien de génie. L'art dramatique, à aucune époque et pas même à l'époque actuelle ne nous a donné un compositeur de cette taille-là. Aucun ne l'a égalé par la grandeur de l'inspiration et l'admirable vérité d'expression dans la déclamation lyrique.

Il est un modèle inimitable, mais dont il est bon toutefois de s'inspirer, et la préface d'*Alceste* contient, en substance, les principes fondamentaux sur lesquels se sont greffés les théories et les systèmes de l'école moderne la plus avancée. R. Wagner lui-même ne me contredirait pas.

On venait de fêter le centenaire de la première représentation de *Don Juan* : c'est probablement ce qui a donné l'idée à M. Colonne de célébrer le centenaire de la mort de Glück. *Don Juan* fut joué à Prague le 4 novembre 1787 ; Glück mourut quelques jours après, le 25 novembre suivant les uns, le 15 suivant les autres. Chose à peine croyable, son œuvre a failli périr avec lui.

« Dans peu d'années, écrivait Berlioz, quelques exemplaires de ces vastes poèmes dramatiques, de ces inimitables modèles de musique expressive, resteront dans les grandes bibliothèques, incompréhensibles débris de l'art d'un autre âge, comme autant de Memnons qui ne feront plus entendre de sons harmonieux, sphinx colossaux qui garderont éternellement leur secret. Personne n'a osé, en Europe, entreprendre une édition nouvelle et soignée, mise en ordre et annotée, ou bien traduite en allemand et en italien, des grands opéras de Glück. Aucune tentative sérieuse de transcription n'a été faite à ce sujet, pour combattre ainsi les causes de destruction qui menacent de plus en plus ces chefs-d'œuvre. Et malgré les ressources dont l'art et l'industrie disposent, grâce à cette monstrueuse indifférence de tous pour les

grands intérêts de l'art musical, ces chefs d'œuvre périront. »

On sait ou on ne sait pas, et malheureusement cela n'est que trop vrai, avec quelle négligence ont été écrites les partitions de Glück. « Quand on vint à les graver, dit encore Berlioz, le graveur ajouta des fautes à celles du manuscrit, et il ne paraît pas que l'auteur ait daigné alors s'occuper de la correction des épreuves. Tantôt les premiers violons sont écrits sur la ligne des seconds, tantôt les altos, devant être à l'unisson des basses, se trouvent, par suite d'un *col basso* négligemment jeté, écrits à la double octave haute de celles-ci et font, en conséquence, entendre parfois des notes de basses au-dessus de celles de la mélodie. L'auteur oublie ici d'indiquer le ton des cors, ailleurs il a même négligé d'indiquer l'instrument à vent qui doit exécuter une mélodie saillante : est-ce une flûte, un hautbois, une clarinette? Quelquefois il écrit sur la ligne des contre-basses quelques notes importantes pour les bassons, puis il ne s'occupe plus d'eux et l'on ne peut savoir ce qu'ils deviennent ensuite. »

Aussi Berlioz ajoutait-il avec l'expression d'un profond chagrin que si une main pieuse, une main habile ne se hâtait de faire disparaître ces erreurs, de combler ces lacunes, d'éclairer ces poèmes obscurs, en un mot de reconstituer l'œuvre de Glück, d'après les renseignements recueillis jusqu'à ce jour, et les documents les plus authentiques, l'œuvre de Glück, dans un avenir prochain, serait à jamais perdue.

Le vœu de l'illustre maître fut heureusement

entendu. J'ai raconté, il y a une quinzaine d'années, avec quel soin, avec quelle érudition mademoiselle Fany Pelletan, s'aidant des conseils et de la précieuse collaboration de M. Damcke, ami particulier de Berlioz, entreprit la publication des cinq grands opéras de Glück. Les deux *Iphigénie* parurent d'abord et la gravure d'*Alceste* n'était pas même terminée lorsque Damcke mourut. M. Camille Saint-Saëns accepta de reprendre le travail interrompu et d'achever la tâche si fidèlement, si laborieusement poursuivie jusque-là par son prédécesseur. Mademoiselle Pelletan mourait elle-même un an après, laissant ses instructions et ses pouvoirs à M. Barre, notaire honoraire, son exécuteur testamentaire. *Armide* est en voie de publication, la collection se complétera avec *Orphée*. Cette édition en trois langues, véritable chef-d'œuvre de typographie, rend pour ainsi dire la vie à l'œuvre de Glück et nous ne saurions trop mettre d'élan et de sincérité dans l'expression de notre reconnaissance à ceux auxquels le miracle est dû.

Mais n'allez pas croire qu'une telle édition, si complète et si minutieusement annotée qu'elle soit, ne laisse rien à l'intelligence, à l'initiative du chef d'orchestre et des chanteurs. Prenons un exemple au hasard : au premier acte d'*Iphigénie en Tauride*, le chœur des Scythes : « Les dieux apaisent leur courroux », qui est à deux temps, le second chœur : « Il nous fallait du sang », qui est à quatre temps, et les airs de ballet à quatre temps aussi portent la même indication de mouvement : *allegro*. Eh bien! ce sont là, à mon sens,

autant de mouvements différents. La nuance est légère sans doute; mais un chef d'orchestre se tromperait en se réglant rigoureusement sur un numéro métronomique une fois choisi, au lieu de tenir compte de la différence de rythme, de caractère de chacun des morceaux. Il y a *allegro* et *allegro*, mais les anciens maîtres n'y regardaient pas de si près, et se fiaient un peu trop à l'intelligence de leurs interprètes, de ceux qu'ils n'avaient pas sous la main pour les guider; même dans leurs œuvres les plus complexes, il est rare qu'un mouvement soit indiqué. Fort heureusement, les commentateurs, les annotateurs, les musicographes de tout genre et de tout ordre ne chôment pas, et, dans la plupart de ces ouvrages soigneusement édités, la lacune a été comblée. Elle l'a été à l'aide du métronome quelquefois; il serait difficile d'aller plus loin.

(*Journal des Débats.*)

LISZT

LISZT

(28 mars 1886.)

J'étais à Rome, et cela remonte assez loin, lorsque Liszt, à l'aide d'un changement d'habit, se fit une personnalité nouvelle. Le grand virtuose se consacrait désormais à l'art religieux et devenait l'abbé Liszt. Une princesse étrangère, dont Berlioz a inscrit le nom à la première page de sa partition des *Troyens* et à laquelle j'avais eu l'honneur d'être présenté, me dit un jour : « Allez au Vatican et demandez Liszt, qui habite l'appartement de monseigneur de Hohenlohe : il sera charmé de vous voir et en le voyant vous serez peut-être surpris. » J'allai au Vatican et ne fut pas surpris le moins du monde de voir Liszt en soutane. C'était le secret de Polichinelle, et depuis que j'étais à Rome à l'ambassade comme à la villa Médicis, on ne parlait que de la conversion, ou, pour mieux dire, de la prise d'habit du célèbre pianiste. Liszt fumait ; il m'offrit un cigare, et, tandis que je m'étendais dans un fauteuil,

lui se promenait, envoyant des bouffées de tabac tantôt à la sainte Vierge, tantôt à Notre-Seigneur, dont les figures en terre cuite étaient placées aux deux angles opposés de l'appartement. Je me souviens même qu'ayant dit à Liszt : « Ne craignez-vous pas que l'odeur du tabac n'incommode ces augustes personnages ? » il sourit pieusement, et j'ajoutai : « Au fait, c'est peut-être pour eux comme une variété d'encens. » Nous causâmes longtemps, parlant beaucoup plus de Berlioz, dont Liszt était l'ami, que de Wagner, dont il n'était pas encore le disciple, ni le beau-père, à ce que je crois. Et la conversation était des plus agréables avec cet aimable homme, qui disait les choses les plus intéressantes, et vous faisait croire que vous les disiez aussi, tant il semblait mettre d'intérêt à vous écouter. Au bout d'une heure, le troisième cigare étant éteint, il me demanda si je voulais bien l'accompagner. Son manteau d'abbé était sur une chaise, il le prit, le tourna et le retourna sans parvenir à distinguer l'envers de l'endroit, défaut d'habitude. Je lui dis qu'ayant déjà servi la messe et fréquenté les sacristies dans mon enfance, comme enfant de chœur amateur, je parviendrais peut-être à placer le vêtement convenablement sur ses épaules. Le ciel m'inspira. Vous voyez quel scandale si le nouvel abbé se fût promené dans Rome avec un manteau mis à l'envers, comme le bon roi Dagobert mettait sa culotte ! Tout en causant j'avais dit à Liszt qu'à la fin de mon séjour à Rome je devais aller à Bade diriger un grand concert international, sur le programme duquel figuraient les maîtres les

plus illustres de la France, de l'Allemagne et de l'Italie. Il pensa sans doute à la Hongrie, mais n'en souffla mot. La question était réservée.

Je partis pour Naples, Amalfi, Castellamare, et j'allai jusqu'à Pæstum, non pas pour y cueillir des roses : depuis longtemps il n'y en a plus. La réverbération du soleil sur la poussière blanche de la route m'avait presque aveuglé et, à mon retour à Rome, je fus condamné, après avoir inutilement usé de plusieurs collyres, à passer huit jours dans une chambre obscure. Liszt venait me voir presque chaque jour, nous restions de longues heures ensemble, et je lui savais un gré infini de ses visites. Le programme de mon concert international me préoccupait; je lui offris, sachant bien que j'allais au-devant de ses désirs, d'y faire figurer un de ses *Préludes*. Ma proposition fut acceptée. Avant mon départ, et aussitôt qu'il me fut permis de sortir, nous nous rencontrâmes quelquefois à la villa Torlonia, chez le comte Henri d'Ideville, alors secrétaire de l'ambassade française, et c'est là, dans l'intimité, que je l'entendis jouer du piano pour la première fois. Ce n'était déjà plus, oserais-je l'avouer? l'incomparable virtuose qui traînait derrière son char tant d'enthousiastes et tant de victimes. Il ne m'éblouit pas plus par la vélocité de son doigté qu'il ne me charma par la pureté de son style.

Le concert de Bade, donné devant un auditoire très cosmopolite et très nombreux, fut très brillant. On y applaudit Liszt dans le redoutable voisinage de Wagner et de Berlioz. A quelque temps de là, le

maître m'écrivit ayant je ne sais quoi à me demander; tout ce que je sais, c'est que les *Préludes* ayant été joués, il n'était pas le moins du monde question des *Préludes* et qu'il m'appelait, dans sa lettre « cher Monsieur »; je lui répondis : « Monsieur l'abbé », et là s'arrêtèrent nos relations. Quand il est entré hier à Saint-Eustache, suivi d'un imposant cortège, il y avait au moins vingt ans que je ne l'avais vu. Il a vieilli ; mais la tête est restée belle, bien que les traits, en s'épaississant, aient perdu beaucoup de leur énergie; l'œil est comme voilé, et si ce n'étaient les décorations et les crachats dont sa poitrine est couverte, on dirait un homme détaché de toutes les grandeurs de ce monde.

La messe de Grau, composée en 1836 à la demande du cardinal Szitowski, pour la nouvelle église primatiale de Hongrie, l'ancienne basilique ayant été incendiée, fut exécutée pour la première fois à Paris, sous la direction de Liszt lui-même, dans l'église Saint-Eustache, et au profit des mêmes écoles libres du 2e arrondissement, le 15 mars 1866. C'est une œuvre plus dramatique que religieuse et qu'il faut écouter sans penser aux modèles que les maîtres du genre nous ont laissés. Les voix y sont bien disposées, l'orchestre est savamment traité, mais dans l'immense vaisseau d'une église bien des détails échappent même à l'oreille de l'auditeur le plus attentif. La préoccupation de l'effet résultant des contrastes y est de toute évidence et atténue, en maints passages, l'élégance mélodique de l'inspiration, souvent même fort belle. Je n'ai ni le

loisir ni la volonté d'analyser une œuvre connue et jugée, qui peut-être est l'œuvre la plus capitale mais non la plus personnelle, la plus originale, ni la plus complète du maître. L'impression qu'elle avait produite sur moi, il y a vingt ans, ne s'est pas modifiée. La présence de Liszt, tantôt assis, tantôt debout, auprès du pupitre que M. Colonne occupait, a été une agréable distraction pour les auditeurs qui n'étaient pas précisément venus ici pour se recueillir et prier.

(*Journal des Débats.*)

WEBER

EURYANTHE

(11 septembre 1857.)

Il m'est arrivé plus d'une fois, à moi et à quelques autres, de déplorer le faux goût du public, et d'accuser les Parisiens de n'aimer que la petite musique, le pont neuf et l'ariette. Aujourd'hui une pareille accusation serais une injustice. *Freyschütz* et *Oberon* ont préparé le succès d'*Euryanthe*, et ce dernier ouvrage vient d'être vengé, par les Parisiens de 1857, de l'accueil un peu froid qu'il reçut à Vienne en 1823, et à Paris peu de temps avant et après la révolution de Juillet. Nous voilà donc plus avancés que les Allemands eux-mêmes, et je ne veux pas croire qu'un résultat si inespéré soit dû uniquement à la supériorité du livret de MM. de Leuwen et Saint-Georges sur celui de mademoiselle Helmino de Chezy. Donc le succès d'*Euryanthe* est un succès purement musical, comme celui d'*Oberon*, et le dialogue, mis à la place des récitatifs, serait-il encore plus gai, plus joyeux, plus vif et plus animé, les auteurs

y auraient-ils dépensé encore plus de cet esprit, de cette verve et de cette originalité qui constituent leur monnaie courante, cela ne me ferait pas changer d'avis.

Il est vrai que certains dilettantes, en me détaillant avec enthousiasme les beautés de la partition d'*Oberon*, n'oubliaient pas de glisser dans leur discours un mot d'éloge à l'adresse des Turcs qui tournent au tableau final; j'avoue pareillement qu'en sortant de la première représentation d'*Euryanthe*, j'entendais autour de moi quelques lettrés parler de Shakespeare, de Cymbeline, de l'anneau d'Emma et se demander si les fantômes armés de Saint-Georges étaient d'un effet plus fantastique que le serpent boa de mademoiselle de Chezy, mais on ne peut pas espérer que dans un drame lyrique, fût-il encore plus lyrique, le drame passera inaperçu; et si les poètes et les machinistes devaient s'effacer complètement devant le musicien nous en arriverions bientôt à ne plus écrire que des symphonies. Or, pour quelques personnes, pour un très petit nombre de personnes, si l'on veut, la symphonie, c'est la musique ennuyeuse par excellence, c'est la musique que devant l'auteur on appelle la musique savante. Quelqu'un qui aurait dit d'*Euryanthe* : c'est une belle symphonie, n'aurait goûté ni le libretto, ni la musique d'*Euryanthe*. Cela a pu se dire en 1823 ou en 1830, mais cela ne se dira plus aujourd'hui. Je n'oserais pas garantir que chaque page de l'œuvre ait été également appréciée; je ne voudrais pas affirmer non plus que tous ces ingénieux détails, toutes ces fines ciselures, ces élégantes bro-

deries, ces merveilleux accouplements de timbre, ces cadences originales, ces modulations imprévues qui fourmillent dans la partition, dans le chant comme dans l'orchestre, aient été parfaitement compris, que rien de tout cela ne soit passé inaperçu : mais l'ensemble de l'œuvre a produit un effet saisissant, magique; les applaudissements ont été spontanés, l'émotion a été profonde. Spectateurs intelligents et attentifs, public délicat et éclairé, vous voilà donc devenus le premier public du monde; vous méritez donc aujourd'hui cette réputation que vous usurpiez naguère. Plus de flons-flons, n'est-ce pas! plus de chansonnettes, plus de ces petites banalités, plus de ces réminiscences mal habillées devant lesquelles vous vous extasiez avec complaisance autrefois! Vous étiez des enfants alors; maintenant vous êtes des hommes, et vous voulez briser ces poupées de carton, ces petits monstres au ventre creux qui vous ont si longtemps amusés. Il nous faut aujourd'hui de grandes et belles œuvres de l'esprit humain, les conceptions immortelles pour lesquelles vous aviez peine à vous expliquer, hier encore, la fervente admiration de quelques adeptes que vous traitiez sans façon de monomanes, de maniaques et de rêveurs. Mais, toutefois, n'allez pas pécher par excès d'ingratitude, comme autrefois vous péchiez par excès d'ignorance : si ces flons-flons, si ces chansonnettes, si ces petits monstres au ventre creux vous sollicitent de nouveau, accordez-leur du moins un regard compatissant, un sourire, et le lendemain du jour où votre cœur aura battu aux

mâles accents d'Odoard ou d'Adolar, aux fureurs passionnées de Zarah ou d'Eglantine, n'allez pas accueillir avec une froide ironie le petit ténor léger qui viendra vous chanter d'une voix grêle : *Je suis capitaine, capitaine d'aventure*, ou vous raconter quelque autre prouesse du même genre sur le même ton. C'est parce que je sais que toutes les réactions sont exagérées, c'est parce que, dans tout, l'exagération est une chose nuisible, que je me permets de donner ce conseil au public qui vient de manifester avec tant d'éclat ses sympathies et son enthousiasme pour la musique d'*Euryanthe*.

Weber est mort sans que ses contemporains lui aient dit qu'il avait fait trois chefs-d'œuvre; aussi est-il mort de ce mal terrible que les artistes médiocres ne connaissent pas, le doute. Il a connu les joies du triomphe, après *Freyschütz*, en Allemagne; il les a partagées avec M. Castil-Blaze, après *Robin des Bois*, en France; mais après *Euryanthe* il a douté, après *Oberon* il a douté encore. A Vienne comme à Berlin, à Londres comme à Paris, on l'a appelé jusqu'au dernier moment l'auteur du *Freyschütz* : de même que pour nous, M. Félicien David, quoi qu'il fasse, sera toujours l'auteur du *Désert*. Quand Weber eut écrit le magnifique finale du deuxième acte d'*Euryanthe*, les étudiants attablés dans les tavernes lui envoyaient, encore tout imprégnés de leur verve bachique, le refrain du chœur des chasseurs ou celui des couplets de Gaspard; plus tard, quand l'imagination du compositeur fut revenue de son poétique voyage dans le monde des elfes et des

ondines, des nymphes et des génies soumis au cor enchanté d'Oberon, quand le théâtre de Covent-Garden eut ouvert ses portes au troisième chef-d'œuvre du plus grand musicien de ce siècle, les blondes ladies de Hyde-Park et de Regent Street continuèrent à tournoyer de plus belle aux accords de la valse du *Freyschütz*, sans même se douter que le motif de ce morceau n'était pas l'inspiration la plus personnelle à Weber, la pensée la plus sublime de son œuvre. Mais, puisqu'il est dans la destinée des grands génies de ne pas être compris de leur vivant, il faut se féliciter de venir assez longtemps après eux pour pouvoir assister à la réparation qui leur est due et qui ne leur manque presque jamais.

J'extrais les lignes suivantes de la *Biographie des Musiciens* publiée par M. Fétis, directeur du Conservatoire de Bruxelles :

> Une belle ouverture, un joli duo, deux chœurs d'un bel effet et un finale sont tout ce qu'on peut citer dans la partition d'*Euryanthe* comme des produits de la verve originale de Weber.

Cette appréciation, quelque peu laconique, est renfermée dans un volume qui porte la date de 1844. On voit qu'à cette époque, l'heure de la réparation n'avait pas encore sonné pour Weber; il n'y avait guère qu'une vingtaine d'années qu'il était mort. M. Fétis s'est peut-être trop souvenu en 1844 du jugement qui fut porté sur *Euryanthe* après la représentation de l'ouvrage à l'Académie royale de Musique. Si le célèbre

critique se fût dégagé de toute influence étrangère, s'il eût écarté davantage son sentiment personnel, j'ai tout lieu de croire qu'il aurait rendu la même justice à *Euryanthe* qu'à *Oberon* et à *Freyschütz*.

J'admets très volontiers que le poème de mademoiselle de Chezy est de la plus franche absurdité; j'admets aussi que la traduction de M. Castil-Blaze est d'une fidélité entière : cela me conduira peut-être à comprendre l'indifférence et la froideur du public devant les beautés de la partition; mais cela ne m'expliquera pas l'opinion tant soit peu dédaigneuse de M. Fétis à l'égard d'une si belle œuvre. Quand il s'agit d'un musicien tel que Weber, le rôle du librettiste est bien secondaire : c'est pourtant au libretto d'*Euryanthe* qu'il faut attribuer la plus grande part d'un insuccès que le talent de Nourrit, de Levasseur et de madame Damoreau fut incapable de conjurer; c'est à ce fait assez étrange, d'un opéra *romantique* tombant en plein romantisme devant un parterre qui, quelques mois après, devait saluer de ses bravos enthousiastes les chants inspirés de *Robert*; c'est à ce fait insolite que nous devons peut-être l'appréciation formulée en quelques lignes par M. Fétis, sur une composition grandiose à laquelle il assigne la dernière place dans l'œuvre du maître.

Une ouverture, un duo (lequel?), deux chœurs et un finale (lequel encore?) est-ce donc là, sérieusement, tout ce qu'une critique savante et judicieuse a pu découvrir dans la partition d'*Euryanthe*? Si par les deux chœurs que mentionne M. Fétis il veut indiquer celui qui sert d'introduction au premier acte : *Dem*

Frieden Heil, et le chœur si populaire des *chasseurs égarés dans les bois* par la fantaisie de M. Castil-Blaze, ne faut-il pas s'étonner de lui voir passer sous silence le délicieux chœur de paysans placé au troisième dans la partition allemande? Cette pastorale, accompagnée par les danses, et dans laquelle les vassaux du seigneur de Nevers chantent le joli mois de mai, le mois des fleurs et des fiançailles, est un bijou, un modèle de fraîcheur et de grâce. Si M. Fétis range le morceau, dont le commencement est dit par une voix seule, dans la catégorie des couplets, est-ce une raison pour qu'il s'abstienne de le citer? Je ne veux pourtant pas croire qu'il ait voulu faire allusion à une page aussi ravissante, quand il émet cette opinion un peu sévère : « Dans l'expression de la gaieté, Weber est moins heureux; ses mélodies, en s'efforçant d'être naturelles, deviennent *triviales*, et lorsqu'il essaye d'être léger il ne l'est pas de bonne grâce. » L'allusion s'applique-t-elle aux couplets de Fatime dans *Oberon*, à la polonaise de Nancy dans *Freyschütz*? C'est invraisemblable. Je voudrais bien que l'auteur de la *Biographie des Musiciens* eût cité quelques exemples à l'appui de l'opinion que je viens de transcrire. J'ai beau chercher dans l'œuvre de Weber, je n'y trouve rien de trivial, rien qui sente la fatigue, qui témoigne d'un effort de la pensée, même dans les choses les plus légères et cependant je ne suis pas plus disposé que ne l'est M. Fétis, sans doute, à vouloir reconnaître quand même, chez le plus grand de nos compositeurs dramatiques, les moindres tendances à écrire de ces petits airs guillerets

et sautillants qui sont le propre de la musique bouffe.

La scène du défi porté par Lysiart à la vertu d'Euryanthe, la belle invocation d'Adolar prenant le ciel à témoin de son amour et de sa foi dans la chasteté de sa fiancée, les protestations énergiques du chœur contre la gageure discourtoise du chevalier, tout cela est plein de grandeur et de majesté; on y sent d'un bout à l'autre ce souffle guerrier et chevaleresque des poèmes légendaires du moyen âge, cet enthousiasme noble et fier que respirent les chants les plus sublimes du Tasse et de l'Arioste. Et cette scène tout entière, qui n'est ni un chœur, ni un duo, ni un finale, ne peut par conséquent être classée dans l'énumération que M. Fétis a faite avec tant de parcimonie des parties les plus remarquables de la partition d'*Euryanthe*. M. Fétis est un homme haut placé dans l'estime des musiciens; il a travaillé comme un bénédictin et son érudition est vaste et profonde. Je ne ferai certainement pas acte de modestie en avançant qu'il est beaucoup plus savant que moi, beaucoup plus savant que je ne pourrai jamais l'être, mais que je suis heureux d'être moins savant que lui quand j'entends cette musique de Weber qui me charme, qui m'émeut; qui tantôt me plonge dans de délicieuses extases, tantôt me passionne et m'électrise! Pendant ces deux heures de ravissement, j'avoue que je m'inquiète fort peu de savoir si tel sujet est traité selon les règles de la fugue ou du contrepoint, si dans tel morceau d'ensemble il y a vraiment de l'*embarras dans le mouvement des parties*.

Parmi les ouvertures de Weber, il en est trois au moins qui resteront comme des modèles d'un genre que l'on a imités, mais qui n'ont jamais été surpassés; elles ont leurs places à côté des œuvres symphoniques les plus originales, les mieux conçues. Et pourtant, les puristes n'ont-ils pas critiqué la partie fuguée de l'ouverture d'*Oberon* et de celle d'*Euryanthe*? Cette instrumentation si riche, si puissante et si colorée n'a-t-elle pas fait dire à je ne sais quel musicien contemporain de Weber : « Cela ressemble aux taches que produit une bouteille d'encre sur un papier blanc. » De là aux scandaleux lazzi des Conservatoriens de l'époque sur la musique de Spontini il n'y a pas loin.

Vous croyez peut-être que quand je juge une partition de Weber en dehors du prestige de la scène, quand je la juge de sang-froid, assis à mon piano, lisant dans cette partition comme dans un livre, je suis plus méticuleux et plus sévère? Pas le moins du monde. Dès les premières mesures l'émotion me gagne, elle grandit, elle m'enveloppe des pieds à la tête, elle est d'autant plus absolue, d'autant plus violente, que l'exécution idéale que j'entends, les voix et instruments, les chants et les harmonies ont une vérité d'expression, un charme, une verve, une pureté, une mélancolie que la réalité la plus parfaite ne saurait atteindre. Il doit en être ainsi, du reste, chaque fois qu'un musicien convaincu se trouve aux prises avec une œuvre complètement belle; et si vous supposez qu'un critique soit accessible autant qu'un autre aux nobles mouvements du cœur et de l'intelligence, si vous lui accordez une dose de

sensibilité susceptible de s'accroître au contact d'une chose sublime, vous n'exigerez pas de lui qu'il s'arrache à ses joies égoïstes, qu'il domine une sensation intime, personnelle, pour vous dire : Ici sont deux quintes défendues, deux octaves cachées; et plus loin la phrase n'est pas carrée, le chant du ténor est écrit trop haut, il y a dans l'accompagnement de cette romance une basse fautive. Vous croirez si vous voulez que la science lui fait défaut; mais il se peut cependant qu'emporté par la fougue de son imagination et de son enthousiasme, seul en face d'une œuvre qui l'absorbe tout entier, il ne prenne seulement pas garde aux manifestations indiscrètes de votre curiosité! Si de tout ce que je viens de dire et de ce j'ai écrit précédemment ne ressortait pas assez ma passion pour Weber, je l'avouerais bien haut, et plus haut encore, et j'affirmerais qu'à mes yeux il n'est pas de piédestal assez élevé, pas de marbre assez pur pour une pareille statue.

J'ai vu notre maître à tous dans l'art de la critique, M. Hector Berlioz, pleurer de joie, sangloter de bonheur en lisant au piano, lui, Théodore Ritter et moi, l'*Alceste* de Glück. Nous chantions tous les trois avec des voix qu'on ne paierait certainement pas cinquante mille francs par an dans un théâtre; le piano, bien qu'il résonnât sous les doigts exercés d'un jeune virtuose, était encore fort loin de rendre, dans la scène du grand-prêtre par exemple, les sifflements aigus, les imposantes fureurs de l'orchestre; mais intérieurement l'effet était complet, prodigieux, immense, et M. Berlioz, qui professe pour Glück un culte au moins

égal à celui que j'ai toujours eu pour Weber, était le plus ému de nous trois. Demandez-lui donc, même aujourd'hui que les souvenirs de cette soirée lui échappent peut-être, demandez-lui de vous signaler les imperfections d'*Armide*, d'*Iphigénie* ou d'*Alceste*, et priez-le de vous dire en quoi les savants ont eu raison quand, dans la hiérarchie du talent ou du génie, ils placent Glück à une distance si respectueuse de Haydn, ou de Mozart et de Beethoven.

M. Fétis attribue à des études fréquemment interrompues et à un changement de maître trop fréquent les imperfections qu'il signale dans les ouvrages de Weber! Est-il donc vrai que des hommes tels que Henschel, Michel Haydn, Kalcher et l'abbé Wayler, c'est-à-dire les plus célèbres professeurs d'Allemagne, n'aient pu réussir à achever l'éducation d'un élève qui avant de se confier à eux portait déjà sur son front l'auréole du génie et dans son cœur le germe d'un talent exceptionnel? Pour les organisations d'élite comme celle de Weber, la nature a tant fait que l'éducation n'a plus grand'chose à faire; mais cependant si peu qu'il soit resté entre les mains des maîtres que cite M. Fétis, je croirai difficilement que le compositeur qui nous a donné *Freyschütz*, *Oberon* et *Euryanthe* ne puisse prétendre à un brevet de science, d'infaillibilité, ce brevet eût-il daté d'une époque où, pour l'obtenir, il fallait assurément plus d'efforts d'imagination, plus d'aptitude et d'assiduité au travail, qu'on en exige aujourd'hui dans nos écoles. Et quand bien même il me serait démontré que Weber n'aimait point

la fugue ou que la fugue n'aimait point Weber, je ne m'écrierais pas sur le ton de la pitié et du désespoir que hors la fugue il n'y a point de salut. On ne me persuadera jamais qu'un musicien est ignorant parce qu'il secoue les entraves qui gêneraient son vol, alors qu'il veut s'élancer dans le monde de l'inconnu et de la fantaisie où son génie l'attire.

Les règles fondamentales, les principes de l'art sont indispensables à connaître, cela n'est pas douteux; mais après la satisfaction, le bonheur que l'on éprouve de les posséder, il n'en est pas de plus grand, je crois, que de les enfreindre. Et n'allez pas m'accuser trop vertement d'hérésie : ces règles, ces principes, ne les méprise pas qui veut; et celui qui ose commettre le délit doit être bien sûr qu'il pourra se faire absoudre. Faut-il rappeler ici les quintes et octaves tant reprochées à Rossini, dans le beau chœur : *Voici la nuit*, de *Guillaume Tell?*

Je ne peux pas prendre la partition d'*Euryanthe* depuis la première note jusqu'à la dernière et essayer une analyse technique de ce chef-d'œuvre; il m'a semblé toujours fort problématique qu'un tel travail offre au lecteur beaucoup d'intérêt; j'aime mieux dire quelques mots de l'exécution. M. le directeur du Théâtre-Lyrique ne pouvait représenter *Euryanthe* sur son théâtre sans remplacer les récitatifs par un dialogue. Il fallait donc sacrifier cette partie essentielle et non moins remarquable de l'ouvrage ou bien renoncer à l'entendre, l'Opéra ne paraissant pas disposé à recommencer une tentative qui, en 1831, lui avait si peu réussi. On a donc sup-

primé les récitatifs. Il fallait ensuite rendre intéressant ou du moins acceptable au public, un poème qui, disait-on, sous le rapport de l'invraisemblance et de l'ennui, ne le cédait à aucun autre. A aucun autre, c'était beaucoup dire ; mais enfin on le disait. Alors deux hommes d'esprit, dont l'habileté dans ces sortes d'affaires est depuis longtemps reconnue, ont pris le libretto de mademoiselle de Chezy, l'ont épluché avec beaucoup de soin, si bien que de ce libretto il n'est pas resté grand'chose, ni la légende de l'anneau d'Emma, ni l'apparition du serpent sur la montagne, apparition qui a pourtant inspiré à Weber une des pages les plus fantastiques de son troisième acte.

A la place de ce qui a disparu, MM. de Leuwen et de Saint-Georges ont mis la légende des fantômes armés, forgeant à minuit le fer qui doit tuer Adolar, et la *Cymbeline* de Shakespeare leur a donné l'idée de la fleur d'églantine que Zarah montre à Lysiart (je crois que c'est Reynold dans le nouveau livret) sous le sein d'Euryanthe endormie. « S'il vous faut d'autres témoignages, en voici : au-dessous de son sein, bien digne d'être pressé par une amoureuse main, est un signe tout fier de la place charmante qu'il occupe ; sur ma vie, mes lèvres l'ont baisé, et il a réveillé mes désirs assoupis, vous vous rappelez sans doute cette étrange tache ? » Voilà un étrange aveu, moins étrange, cependant, dans la bouche de Jachimo que dans celle d'un Chevalier qui revient du Saint-Sépulcre, mais comme on oublie ce qu'il peut y avoir de risqué dans la situation en écoutant cet admirable finale du second acte tout rempli d'une

verve impétueuse, des éclats de la douleur et du désespoir!

Je ne puis pas dire exactement que tel morceau a pris la place de tel autre, que telles et telles coupures ont été faites; le jour de l'exécution j'aurais pu avoir sous les yeux la partition allemande traduite, avec beaucoup d'élégance, par M. Maurice Bourge; mais j'avoue que cela aurait considérablement distrait mon attention et sans un bien grand profit pour moi. Les changements et les coupures que je me borne à constater ont été rendus nécessaires par le nouveau poème dans lequel les auteurs se sont efforcés de plaire au public, de l'intéresser. Les uns disent qu'ils ont réussi, d'autres ne manqueront pas d'affirmer le contraire.

Si M. Carvalho eût eu plus de confiance dans le goût public, une foi plus grande dans le goût musical des Parisiens, il nous eût donné la partition allemande sans y changer une note. Malheureusement c'était là une expérience qui n'était pas sans danger, même aux yeux d'un directeur auquel on ne refusera certainement pas une intelligence peu commune, beaucoup d'initiative et des aspirations artistiques tout à fait élevées. En somme mieux vaut entendre *Euryanthe* comme on le joue au Théâtre-Lyrique que de ne pas l'entendre du tout. M. Deloffre, que je ne veux pas chicaner sur quelques *rallentando* et quelques mouvements d'une exactitude plus ou moins scrupuleuse, conduit son orchestre très vaillamment, il a été bien près de la perfection. Les chœurs, renforcés d'une dizaine d'orphéonistes, ont montré une vigueur, une netteté tout à fait

dignes d'éloges. Quant aux principaux interprètes de la partition, s'ils n'ont pas toujours été à la hauteur de leur tâche, ils n'en ont pas moins fait les plus louables efforts pour bien mériter de la critique et du public : chose surprenante, aucun d'eux ne s'est permis la moindre altération, la plus légère fioriture. On sent qu'une volonté ferme, qu'une intelligence supérieure ont présidé aux études et à l'exécution d'*Euryanthe*. Pensez que ceci est à l'adresse du chef d'orchestre ou du directeur, de tous les deux peut-être.

(*Courrier de Paris.*)

FÉLICIEN DAVID

FÉLICIEN DAVID

(18 septembre 1876.)

Pendant que le plus allemand des compositeurs allemands remplissait l'Europe de sa bruyante personnalité et obtenait pour lui, sinon pour son œuvre, le plus éclatant triomphe qu'un musicien, de son vivant, ait jamais obtenu, le poétique auteur du *Désert* mourait. Est-ce la loi des contrastes qui a fait mourir celui-ci au moment même où celui-là arrivait à l'apogée de la gloire? Personne ne me prêtera la pensée de vouloir établir un rapprochement entre Richard Wagner et Félicien David. De même que leur caractère n'ont aucune ressemblance, ils n'ont entre eux aucune affinité comme musiciens. Autant le maître allemand a cherché toute sa vie les luttes ardentes avec leurs ivresses et leurs périls, autant le maître français a vécu doux et paisible, loin de l'agitation et du bruit. Si la renommée n'était pas venue un jour le prendre dans son obscurité, il ne serait jamais allé au devant de la

renommée. Il avait si longtemps rêvé sous les palmiers, que l'habitude de la rêverie lui faisait une seconde nature. Et tandis que le poète compositeur de *Lohengrin* et des *Niebelungen* troublait le monde musical par les emportements de sa plume et les audaces de son génie, le chantre de *Lalla-Roukh* contemplait les étoiles et cueillait des roses aux buissons du chemin.

« Pendant les mois qui précédèrent ma naissance, dit Berlioz dans ses Mémoires, ma mère ne rêva point, comme celle de Virgile, qu'elle allait mettre au monde un rameau de laurier. Quelque douloureux que soit cet aveu pour mon amour-propre, je dois ajouter qu'elle ne crut pas non plus, comme Olympias, mère d'Alexandre, porter dans son sein un tison ardent. Cela est fort extraordinaire, j'en conviens, mais cela est vrai. Je vis le jour tout simplement, sans aucun des signes précurseurs en usage dans les temps poétiques, pour annoncer la venue des prédestinés de la gloire. » Au lendemain de l'immense, du retentissant succès du *Désert*, les biographes qui se pressaient autour de Félicien David purent être un peu désappointés quand il leur apprit qu'il était « né tout simplement », lui aussi, « sans aucun des signes précurseurs en usage dans les temps poétiques », à Cadenet, village du département de Vaucluse, le 13 avril 1810. Son père jouait du violon en amateur; après avoir fait une fortune considérable à Saint-Domingue, non pas bien entendu comme violoniste, la révolte des noirs le ruina et il revint s'établir à Marseille, puis à Cadenet où il mourut, à peine âgé de quarante

ans, laissant quatre enfants dont le plus jeune était Félicien.

M. Alexis Azevedo, écrivain musical, qui n'a jamais admiré parmi les musiciens modernes que Rossini et Félicien David, égratignant les autres à tour de rôle du bec de sa plume acérée, sans cependant leur faire beaucoup de mal, — M. Alexis Azevedo, auquel on doit pardonner bien des méchancetés et bien des injustices puisqu'il est mort, a publié sur l'auteur du *Désert* et de *Lalla-Roukh* une notice biographique qui peut être consultée par ceux qui sont curieux de détails intimes sur l'existence du célèbre compositeur. Enfant de chœur à la maîtrise de Saint-Sauveur, à Aix, placé sept ans plus tard au collège des Jésuites de la même ville pour y terminer ses études, second chef d'orchestre dans un théâtre de vaudeville, petit clerc dans une étude d'avoué, revenant ensuite occuper à la cathédrale de Saint-Sauveur le poste très important et très peu rétribué de maître de musique, Félicien David, en passant par les vicissitudes que la plupart des «prédestinés de la gloire» ont connues, arriva ainsi jusqu'à Paris.

Il entre au Conservatoire dans la classe de M. Millaud, suit en même temps les cours d'harmonie que faisait à cette époque M. Robert Henri à l'hôtel Corneille, étudie à la fois le système de Catel et celui de Reicha, reçoit pendant un an des leçons de contrepoint de M. Benoist et enfin quitte le Conservatoire, après y être resté dix-huit mois tout au plus.

Félicien David n'a jamais concouru pour le prix de Rome.

Il était bien pauvre en 1831 lorsqu'il fit la connaissance d'un peintre nommé Justus, qui l'initia aux pratiques saint-simoniennes et le fit bientôt admettre dans la société religieuse que M. Enfantin dirigeait avec le titre de Père Suprême. C'est pendant son séjour à Ménilmontant que Félicien David composa le chœur du *Travail du Temple*, intercalé depuis, avec de nouvelles paroles, dans sa symphonie de *Christophe Colomb*, ainsi que celui de la *Danse des astres*, qui lui fut inspiré par une leçon d'astronomie de M. Lambert, le futur fondateur de l'école polytechnique du Caire.

On sait comment se déroula, devant la cour d'assises de la Seine, le procès fait aux doctrines saint-simoniennes et ce qu'il advint des chefs et des principaux sectateurs de la religion nouvelle. Félicien David, que son rôle de musicien de la communauté n'avait pu compromettre, partit pour l'Égypte avec un groupe de frères qui avaient eu la chance d'échapper à la justice. Il traversa la France revêtu du costume pittoresque et quelque peu théâtral adopté par les disciples de Saint-Simon et s'en fut ainsi d'étape en étape jusqu'à Constantinople.

Là, sur un simple soupçon de S. H., la petite troupe fut emprisonnée, et ce n'est qu'au bout de quatre jours, grâce à l'intervention de l'ambassadeur de France, qu'elle fut remise en liberté. On lui montra la route de Smyrne, et il fallut partir. Nos hardis pèlerins visitèrent successivement Jaffa, Thérébinthe et Jérusalem. Arrivés à Alexandrie, ils n'étaient plus que trois :

les autres avaient changé de direction ou s'étaient arrêtés en route.

On a raconté dernièrement, toujours d'après M. Azevedo, comment Félicien David faillit, pendant son séjour au Caire, devenir maître de musique des épouses du vice-roi, et la singulière façon dont il fut accueilli par les fonctionnaires préposés à la garde des appartements réservés à ces dames.

La peste le força bientôt, lui et ses deux compagnons, de quitter l'Égypte. Mais ne pouvant s'embarquer à Alexandrie, ils reprirent tous les trois le chemin du désert, et, à travers mille obstacles et mille dangers, ils arrivèrent à Beyrouth, où un bâtiment les prit, et en moins de quarante jours, par une mer horrible, les conduisit sains et saufs à Gènes.

Voilà Félicien David revenu à Paris, pauvre comme devant, la bourse vide, mais la tête pleine de souvenirs, l'imagination pleine de richesses.

Les couchers de soleil à travers les bois de palmiers, l'eau transparente du Nil, reflétant les rayons argentés de la lune, les chansons des chameliers et la rêverie sous la tente, les danses des almées et la prière du muezzin, le silence, l'immensité du désert, le simoun dispersant les longues caravanes, toute la poésie de la nature et de la civilisation orientales étaient en lui. Des chants particuliers, originaux, étranges, avaient frappé son oreille : il était resté en extase et ravi devant de magnifiques paysages. Et l'imagination du poète avait parlé à l'âme du musicien. Elle lui avait dit de regarder, d'écouter et de se souvenir. En effet il

regarda, il écouta et se souvint. Retiré à la campagne, près du village d'Igny, dans la vallée de la Bièvre, il préluda à l'œuvre de génie qui devait illustrer son nom par des compositions : symphonies, quintettes et mélodies, tout imprégnées d'un parfum d'Orient, dont le succès posa le premier jalon de sa renommée. Mais le germe, qui existait dans son cerveau, avait besoin, pour se développer, des excitations qu'on ne saurait trouver au milieu du calme d'une vie solitaire. Il fallait au musicien préoccupé d'enfanter une œuvre forte et originale le secours d'un collaborateur et les encouragements sympathiques de quelques amis. Félicien David revint à Paris. Un de ses compagnons de voyage en Égypte, M. Auguste Collin, saint-simonien comme lui et littérateur distingué, devint le confident de ses préoccupations et de ses projets.

L'ode-symphonie du *Désert*, avec cette forme particulière qui a tant aidé au succès, était enfin trouvée.

Trois mois environ suffirent au compositeur pour écrire sa partition.

Commencée au mois d'avril de l'année 1844, elle fut terminée dans les premiers jours de juillet. Il ne s'agissait plus que d'en assurer l'exécution. Ceux qui ont passé par là vous diront ce que c'est, pour un compositeur peu fortuné et peu connu, que d'organiser un concert avec soli, chœurs et orchestre. Félicien David trouva heureusement un puissant appui auprès du ministre de la maison du Roi et obtint la salle du Conservatoire ; plusieurs musiciens de ses amis lui offrirent

leur concours gratuit. Le grand jour arriva, ce fut le 8 décembre 1844, un dimanche :

« L'émotion des auditeurs, nous dit M. Alexis Azevedo, fut si vive, si puissante, si parfaitement irrésistible, qu'une heure et plus, après la fin du concert, le grand vestibule du Conservatoire était encore rempli de personnes demeurées là pour parler, pour s'extasier, pour se communiquer leurs impressions, pour se chanter les principaux motifs du *Désert*, pour entendre ceux que chantait le voisin, et tous disaient d'une voix unanime (sans doute après avoir fini de chanter) : « Un grand compositeur nous est né. »

Berlioz se fit remarquer parmi ceux qui entonnèrent les dithyrambes les plus élogieux à l'adresse du jeune maître. Son feuilleton du *Journal des Débats* débutait ainsi :

« J'écrivais un jour à Spontini : « Si la musique » n'était pas abandonnée à la charité publique, on » aurait quelque part en Europe un théâtre, un Pan- » théon lyrique, exclusivement consacré à la représen- » tation des chefs-d'œuvre monumentaux, où ils » seraient exécutés à longs intervalles, avec un soin » et une pompe dignes d'eux, et écoutés aux fêtes » solennelles de l'art, par des auditeurs sensibles et » intelligents. »

« J'ajouterai aujourd'hui : Si nous étions un peuple artiste, si nous adorions le beau, si nous savions honorer l'intelligence et le génie, si ce Panthéon existait à Paris, nous l'eussions vu, dimanche dernier, illuminé jusqu'au faîte, car un grand compositeur

venait d'apparaître, car un chef-d'œuvre venait d'être dévoilé. Le compositeur se nomme Félicien David; le chef-d'œuvre a pour titre *le Désert*, ode-symphonie!... »

Mais hélas! lorsqu'au mois de mars 1846 Félicien David fit exécuter dans la salle de l'Opéra l'oratorio de *Moïse au Sinaï*, on ne semblait plus se souvenir du succès du *Désert*, ou plutôt on ne s'en souvenait que pour mieux faire ressortir l'infériorité de l'œuvre nouvelle. Il y a pourtant dans cet oratorio des pages superbes et bien dignes d'être admirées.

L'ode-symphonie de *Christophe Colomb*, donnée pour la première fois au Conservatoire le 7 mars 1847, fut la revanche de *Moïse*. Le compositeur avait retrouvé, sur sa palette, les brillantes couleurs dont il s'était servi pour peindre les paysages d'Orient. Il fut moins heureux avec *l'Eden*, exécuté à l'Opéra le 25 août 1848, et dont il ne faut pas attribuer entièrement l'insuccès aux préoccupations politiques du moment.

Trois ans plus tard, le 22 novembre 1851, Félicien David abordait le théâtre avec un ouvrage en trois actes dans lequel il montrait aux plus incrédules, à côté de son indiscutable talent de symphoniste, de sérieuses aptitudes dramatiques. *La Perle du Brésil*, après avoir contribué dans une si large mesure à la fortune de l'ancien Théâtre-Lyrique, aidera bien certainement à la fortune de celui que nous possédons actuellement. Après *la Perle du Brésil*, longtemps après, vint *Herculanum*, dont plusieurs morceaux avaient été composés pour être intercalés dans un mélodrame destiné au Théâtre de la Porte-Saint-Martin, et auquel la

scène du Jugement dernier servait de dénouement. Le poème d'*Herculanum*, qui est de Méry, s'était d'abord appelé *le Dernier amour*. C'est sous ce titre que l'ouvrage fut reçu et répété au Théâtre-Lyrique sous la direction de M. Émile Perrin. Méry y avait utilisé, avec cette habileté dont il a donné tant de preuves, les morceaux écrits par Félicien David, pour la pièce que le théâtre de la Porte-Saint-Martin s'était refusé à représenter. Il paraît que les artistes auxquels les principaux rôles du *Dernier amour* avaient été confiés n'étaient pas à la hauteur de leur tâche. Les répétitions furent interrompues, et du Théâtre-Lyrique *le Dernier amour* passa à l'Opéra, où, changeant de titre et quelque peu modifié, il fut représenté le 4 mars 1859, sous la direction de M. Alphonse Royer.

La partition d'*Herculanum* méritait mieux qu'un succès d'estime. Félicien David s'est élevé très haut dans plusieurs parties de cet ouvrage, et particulièrement dans le dernier acte où il a montré une puissance dramatique qu'on ne lui connaissait pas. Malgré sa valeur musicale et peut-être à cause de la nature même du sujet, *Herculanum* n'a jamais été très en faveur auprès du public de l'Opéra. C'est de la musique d'oratorio, disait-on. Le public de l'Opéra en a dit bien d'autres. David fut très affecté de voir une œuvre sur laquelle il avait, à bon droit, fondé tant d'espérances, ne pas mieux réussir. *Herculanum* a disparu depuis bien des années déjà du répertoire de l'Opéra, et il faudra sans doute attendre, pour que cet ouvrage reprenne sa place et son rang, que notre premiere scène lyrique ne

soit plus encombrée, comme elle l'est aujourd'hui, par l'exubérance de ses richesses.

Avec *Lalla-Roukh*, dont la première représentation eut lieu à l'Opéra-Comique le 12 mars 1862, et la centième le 2 avril 1863, Félicien David revenait à son point de départ. *Lalla-Roukh* est une orientale comme *le Désert*, mais une orientale d'un caractère beaucoup moins saisissant, beaucoup moins pittoresque, et où l'inspiration du musicien ne dépasse guère les limites dans lesquelles le genre de l'Opéra-Comique lui prescrivait de se renfermer.

Je note, mais seulement pour mémoire, *le Saphir*, qui ne brilla pas d'un éclat bien vif sur l'affiche du Théâtre-Lyrique et qui est, je crois, antérieur à *Lalla-Roukh*. *La Captive*, actuellement entre les mains de M. Vinzenti, est le seul opéra de Félicien David qui n'avait pas encore été représenté. Et si l'on a dit, fort méchamment à mon avis, après l'insuccès de *Moïse au Sinaï* : « Voilà David descendu de son chameau », il faut avouer du moins qu'il a tenté plus d'un effort pour y remonter.

Au sentiment de la couleur qui était en lui, au charme mélodique de ses inspirations, à la pureté du style, à l'élégance de la forme, Félicien David joignait une connaissance approfondie des lois de l'harmonie et de la composition, une habileté exceptionnelle dans l'art de manier l'orchestre et de faire chanter les voix. Ses rares facultés, il les avait développées par l'étude incessante, qui était sa seule distraction au milieu de sa vie solitaire, car, pendant le court séjour qu'il fit

au Conservatoire, il ne pouvait avoir tout appris. L'auteur du *Désert*, de *Christophe Colomb*, d'*Herculanum* et de *Lalla-Roukh* peut marcher de pair avec les plus illustres musiciens de notre époque : et de quelque façon que son œuvre soit jugée par la postérité, on ne pourra lui refuser cette note personnelle, ce cachet de distinction et d'originalité qui sont les propres dons du génie, puisque tant de compositeurs de talent ont perdu leur temps et leur peine à vouloir les acquérir.

Félicien David était officier de la Légion d'honneur.

(*Journal des Débats.*)

GOUNOD

FAUST

(29 mars 1859.)

Pour bien des gens M. Gounod est un symphoniste : *Sapho* et *la Nonne sanglante* révèlent un talent de symphoniste qui exclut naturellement, chez l'auteur de ces deux belles partitions, toute espèce d'aptitude dramatique. *Faust* est aussi une symphonie... une symphonie avec chœurs, car les chœurs de *Faust* ont été remarqués par tout le monde. Quand un compositeur ne suit pas les sentiers battus, quand il s'éloigne systématiquement des formules et des cadences vulgaires, quand il essaie d'atteindre aux plus hauts sommets de l'art et qu'il prétend traiter poétiquement un sujet poétique, vous pouvez être sûr qu'il sera considéré toute sa vie comme un rêveur de beaucoup de talent, mais tout à fait inhabile à traduire les différentes péripéties d'un drame ou d'une comédie. Il met trop souvent la statue dans l'orchestre, et par moments telle partie d'altos ou de clarinettes chante d'une façon bien

plus mélodique, bien plus importante que le baryton ou le soprano qui est en scène. Où s'arrête le récitatif, où commence la cavatine? Et pourquoi, contrairement à ce qui a lieu, cette romance, ce duo, ne sont-ils pas précédés d'une ritournelle? On ne fait pas un opéra en cinq actes avec un quatuor à peine indiqué, un trio, un duo, une sérénade, une chanson, une valse, des chœurs et d'interminables récits. Où est le quintette de *Moïse*, où est le finale de *Don Juan*, où est le septuor de *Lucie*? Si ceux qui raisonnent de la sorte, qui s'adressent ces questions ou qui nous les adressent exprimaient nettement leur façon de penser, ils avoueraient que ce qui les choque, ce qui leur déplaît, ce qui les déroute dans une œuvre nouvelle, c'est la nouveauté de l'œuvre. Tout ce que les intelligences médiocres ne saisissent pas de prime abord, elles le condamnent. Eh! vraiment nous n'allons pas au théâtre pour entendre des oratorios et des symphonies. Quelle singulière idée avez-vous donc, monsieur le Directeur, de remettre ainsi les destinées de la scène lyrique que vous dirigez, laquelle n'est que la troisième, vous le savez bien, entre les mains de symphonistes et de rêveurs! Vous vous ruinerez à ce jeu-là! Un beau jour il vous prendra la fantaisie de nous initier aux extravagances de M. Richard Wagner, et ce sera votre dernier trait de folie, votre coup de grâce. Alors vous songerez aux compositeurs populaires que vous avez négligés, que vous avez éconduits; vous irez à eux et vous leur direz : « Sauvez le Capitole », mais il sera trop tard. Nous sommes des Parisiens de la vieille roche et nous aimons les gais flons-flons, les

joyeux refrains et les cavatines qui ne sont pas dépourvues de ritournelles : Ah! qu'il fait donc bon, qu'il fait donc bon... entendre un joli ténor à la voix pointue et nasillarde nous chanter : *Je pars, je pars, je pars, je pars*, en vidant sa coupe et son sac. Pauvre Fanchon, pauvre Margot, vous voilà devenue la Marguerite du diable : vous ne roucoulerez plus comme autrefois ; votre jupon s'est allongé d'une aune, vous êtes triste et rêveuse, et cela ne nous amuse guère de vous entendre confier votre amour aux étoiles et vos douleurs au bon Dieu.

Taisez-vous, troupes de mouches, car le chœur des enthousiastes s'avance et va couvrir de sa grande voix vos monotones bourdonnements. Ils sont nombreux les enthousiastes de M. Gounod, ceux qui comprennent son talent et qui l'admirent, ceux qui s'inclinent devant le jeune maître et osent le suivre dans les hautes régions qu'il habite. Je me joins à eux pour proclamer le grand succès de *Faust*, succès de bon aloi qui repose sur le mérite de l'œuvre, et auquel une exécution des plus remarquables a dû, nécessairement, contribuer.

Les auteurs du poème n'ont fait que suivre presque pas à pas, scène par scène, la tragédie de Gœthe : s'ils ont éliminé certains détails, et s'ils ont amoindri ou supprimé quelques figures, en revanche ils ont développé avec beaucoup d'art et d'habileté telles situations qui devaient séduire plus particulièrement l'imagination du compositeur.

Après une courte introduction, d'un style sévère et d'un caractère fantastique, la toile se lève et nous

laisse voir le docteur Faust dans son cabinet d'étude. Le doute et le découragement amènent la coupe empoisonnée au bord de ses lèvres; mais il entend au loin le carillon des cloches de Pâques, les hymnes saintes retentissent dans l'église; des villageois et des jeunes filles passent sous ses fenêtres, en chantant une pastorale, et l'âme désenchantée du philosophe se réveille aux murmures de ces chansons et de ces harmonies : « Oh! s'il y a dans l'air des esprits souverains qui flottent entre la terre et le ciel, qu'ils descendent de leur nuage d'or et me guident vers une vie nouvelle et lumineuse. » Et Méphistophélès, sans qu'on le voie sortir de la peau d'un barbet noir, apparaît devant Faust, le petit manteau sur l'épaule, la plume de coq au chapeau et l'épée au côté, dans toute la gracieuse élégance d'un jeune gentilhomme. Une goutte de sang, le pacte est signé, et le docteur s'élance vers l'image de Marguerite, que Méphistophélès vient de lui montrer tournant son rouet dans un nuage. Pour transfigurer Faust, le diable n'a pas eu besoin de le conduire dans l'antre de la sorcière. Le monologue de Faust, le chœur rustique, avec ses pédales et musette, et le duo final sont les trois morceaux saillants de ce premier tableau qui est assez court et sert de prologue à la pièce.

Le second acte débute par une kermesse, un triple chœur admirablement écrit, et dans lequel on a surtout remarqué le passage chanté par les vieillards :

Et nous allons voir couler l'eau
Le long de la rivière. »

Cela a une tournure archaïque, cela se chante avec des branlements de tête et des chevrotements qui devaient produire leur effet. La dispute entre les jeunes filles et les vieilles femmes est fort originale, traitée avec on ne peut plus de verve et d'esprit. Nous ne sommes pas loin de la taverne d'Auerbach, car voici les refrains des joyeux compères au milieu desquels j'aurais bien voulu reconnaître la chanson de Brandus ou celle de Méphistophélès.

M. Berlioz n'a oublié ni l'une ni l'autre de ces deux chansons dans sa *Damnation de Faust*, et ce ne sont pas les pages les moins curieuses et les moins piquantes de cette belle partition. Dans le *Faust* de M. Gounod, Méphistophélès interrompt l'un des buveurs et chante à sa place des couplets sur le veau d'or. Le vin coule, les brocs s'emplissent, mais c'est le vin du diable qui, en se répandant sur le sol, fait jaillir des étincelles et se répand en une longue traînée de feu : Méphistophélès est reconnu et il s'éloigne saisi de terreur à la vue des épées en croix que lui présentent les étudiants.

Cette scène n'est pas textuellement ainsi dans Gœthe. Oh ! le pauvre diable que celui qui tombe en pâmoison devant des croix improvisées et qui n'ont même pas été aspergées d'eau bénite. N'importe, la scène est très dramatique, et le compositeur l'a rendue avec une puissance, avec une vigueur des plus remarquables.

A ce magnifique choral succède une très jolie valse allemande accompagnée par le chœur et coupée par un court dialogue entre Faust et Marguerite : « Ma belle

demoiselle, oserais-je vous offrir mon bras et une conduite ? — Je ne suis ni demoiselle ni belle et je n'ai besoin de personne pour rentrer à la maison. » M. Gounod a traduit très poétiquement, par une phrase suave, cette conversation qui, n'était le caractère des personnages, n'aurait par elle-même rien de bien poétique.

Le troisième acte se passe dans le jardin de Marguerite; il renferme un très beau *cantabile* chanté par Faust, la chanson gothique du roi de Thulé, un quatuor, l'air de Marguerite, essayant l'un après l'autre les joyaux de la cassette, un duo et une scène d'amour qui termine l'acte, lequel est certainement un des meilleurs de l'ouvrage. Je n'ai pas bien compris pourquoi M. Gounod faisait entendre dans l'orchestre des coups de cymbales et de grosse caisse frapper pianissimo au moment où Marguerite, éblouie par les scintillement des diamants et des émeraudes, se trouve aussi richement parée que la fille d'un roi; je crains que ce ne soit pour exprimer tout ce qu'il y a de solennel et d'ambitieux dans une telle comparaison. Mais que ce quatuor est charmant, comme ils causent tendrement ces deux amoureux, et quels jolis apartés font ensemble Méphistophélès et Marthe, dont les œillades passionnées finissent par épouvanter le diable! Écoutez Marguerite appuyée sur sa fenêtre, aspirant les parfums enivrants des fleurs qui l'environnent et ouvrant ses bras au bien-aimé. Quelle extase, quel saisissement, que d'amour, que de volupté dans ce chant et dans ces harmonies! N'est-il pas vrai que cette scène est admirable et que le musicien a surpassé le poète? La voilà

sortie de son rêve, la pauvre Gretchen, et le bruit du rouet accompagne sa chanson plaintive.

La scène change; Valentin et ses compagnons d'armes entonnent à pleine voix un chœur dont le rythme est plein de vigueur et d'énergie, et que l'on a fait bisser sans aucun égard pour les poumons de messieurs les choristes. Les griffes de Satan grattent les cordes de la mandoline devant la porte de Marguerite :

Vous qui faites l'endormie,
N'entendez-vous pas,
O Catherine, ma mie,
Ma voix et mes pas?

Un coup d'épée de Valentin brise l'instrument entre les mains du donneur de sérénade et l'épée de Méphistophélès traverse la poitrine du soldat. Le frère dénonce publiquement le déshonneur de sa sœur; il meurt en lançant l'anathème sur la jeune fille qui pleure agenouillée devant lui. Cette scène émouvante a causé une impression très grande, mais l'enthousiasme du public a été bien mieux justifié encore par la scène de l'église qui fait un finale si pompeux et si grandiose à ce quatrième acte. L'orgue mêle ses accords religieux aux sombres accents du *Dies iræ*. Marguerite, prosternée sous le porche de la cathédrale, essaye de calmer ses remords par la prière. Méphistophélès, debout à ses côtés, invisible pour elle, couvre de ses imprécations et de ses blasphèmes les sanglots de la pécheresse.

Voici la nuit de Walpurgis, des silhouettes fantas-

tiques passent dans les airs, les sorcières mènent sur le Brocken leur ronde échevelée, « cela se presse et pousse et siffle et clapote, frémit, grouille, file et bavarde; cela reluit, étincelle et jure et flambe! Un véritable élément de sorcières! « Au milieu de ces masques hideux et grimaçants apparaît à Faust la double figure de Marguerite : quel étrange ornement porte-t-elle donc autour de son cou? Un petit ruban rouge étroit comme le tranchant d'un couteau! Les auteurs du libretto ont amené ici l'épisode d'Hélène, qui ne se trouve, on le sait, que dans la seconde partie du drame de Gœthe. — L'épouse de Ménélas préside l'orgie à laquelle prennent part Laïs, Cléopâtre et une foule de célébrités païennes. Un décor d'une richesse éblouissante est évidemment le seul prétexte que l'on puisse donner à cette exhibition tout à fait inattendue.

Le récit de Méphistophélès et les couplets bachiques de Faust ont été beaucoup mieux appréciés que les glapissements des diablesses chevauchant sur leurs manches à balais fourchus, et poussant des *hou! hou!* avec accompagnement de cymbales et de petite flûte.

Il y a d'excellentes choses dans l'acte de la prison : un trio très dramatique et le grand air de Marguerite coupé par des réminiscences de la valse du second acte et par le rappel de cette phrase suave que ces deux amants ont chantée à leur première rencontre. L'apothéose est traitée avec beaucoup de grandeur et d'élévation : elle a bien le caractère mystique qui convient aux archanges et aux séraphins et termine pompeu-

sement une œuvre que je n'hésite pas à classer parmi les plus belles de ce temps-ci : une œuvre dans laquelle de très légères imperfections sont effacées par des inspirations et des beautés de premier ordre.

(*Courrier de Paris*).

GOUNOD ET SON ŒUVRE

(28 octobre 1893.)

Je salue l'homme illustre qui vient de mourir; je salue le grand musicien à qui je dois quelques-unes des plus vives émotions de ma jeunesse. La partition de *Sapho* nous avait révélé un maître; celle des chœurs d'*Ulysse* qui suivit, à un an de distance, ne fit qu'accroître notre admiration pour ce jeune compositeur chez lequel la science et l'inspiration s'éclairaient, comme d'un rayon lumineux, de cette note personnelle qui seule caractérise le génie.

Les chœurs d'*Ulysse* et de *Sapho* sont pour moi deux dates inoubliables. Quelques années plus tard, j'assistais, avec Henri Vieuxtemps, à un concert donné dans la salle Herz, et nous ressentions tous les deux la même surprise admirative en entendant le chanteur Bataille interpréter avec toute l'autorité de son beau talent une scène dont le style sévère et la grande ligne mélodique nous frappèrent également : c'était

le *Jésus de Nazareth* de Charles Gounod. Peut-être cette composition se rapporte-t-elle à l'époque où, revêtu de l'habit monastique, le futur auteur de *Faust* se demandait si ce n'était pas à l'Église que ses hautes facultés musicales devaient être consacrées. Il hésitait encore : le grand prédicateur Lacordaire, qui s'y connaissait en vocations sincères, leva ses hésitations.

A ce moment-là, du reste, Gounod, bien que venant à peine d'achever ses études, avait déjà eu un avant-goût des enchantements de la célébrité. Et si à Vienne comme à Rome le succès de ses compositions religieuses le raffermit dans sa résolution de se séparer du monde, un succès plus retentissant encore, obtenu par des œuvres profanes dans un concert qui eut lieu à Londres, et dont les comptes rendus ne tarissaient pas d'éloges sur le talent du jeune maître, le fit renoncer aux missions étrangères et à son titre d'abbé. Mais il n'en est pas moins vrai que ses idées mystiques et sa foi religieuse, même à travers les péripéties d'une existence qui traversa des phases quelque peu mouvementées, subsistèrent en lui.

Enfin le voilà abordant pour la première fois la scène et marquant son entrée à l'Opéra par un chef-d'œuvre qu'une grande artiste avait deviné et dont elle voulut être la principale interprète. C'est madame Pauline Viardot, alors dans tout l'éclat de sa renommée, qui prit sous son patronage cette *Sapho* dont Émile Augier avait écrit le poème, et qui y trouva un de ses plus beaux rôles, entre Fides et Orphée.

Mais le souci de sa virtuosité l'amena à demander

au compositeur une sorte de *strette* qui devait, suivant elle, clore avec plus de *brio* l'ode si touchante : « Hero sur la terre étrangère », et l'une des pages les plus remarquables de la partition.

Gounod s'empressa d'accéder au désir exprimé par la grande cantatrice. C'est ainsi que le ténor Legros avait obtenu de Gluck l'adjonction d'un air de bravoure à la fin du premier acte d'*Orphée*. Seulement cet air était du compositeur italien Bertoni, tandis que la *strette* en question (allegro pomposo) est bien de Gounod. Quant aux stances finales, ces admirables stances qui, à elles seules, eussent fait la fortune de l'ouvrage, elles ont été écrites primitivement sur un *lamento* de Théophile Gautier :

Ma belle amie est morte,
Je pleurerai toujours.

Et c'est sur ces paroles que longtemps avant l'apparition de *Sapho* elles furent chantées, mais si peu, qu'on en avait à peine gardé le souvenir, et, d'ailleurs, l'unité de style du chef-d'œuvre ne perdait rien à cette transformation.

Croyez bien que je ne fus pas des derniers à apporter mes félicitations à l'auteur de *Sapho* : la flatteuse dédidace qu'il écrivit sur la partition dont il voulut bien me faire hommage me rappelle les premiers temps de notre amitié. Cette amitié ne fit que s'accroître lorsque Gounod et moi nous nous rencontrâmes chez le même éditeur, l'éditeur Choudens, homme aimable et fort intelligent, qui acquit dans le commerce de

musique une grande fortune et une certaine célébrité. J'avais fait partager à Choudens mon admiration pour *Sapho* et les chœurs d'*Ulysse*; mais je crois que, au point de vue purement commercial, il a toujours préféré *Faust*. Ah! ces chœurs d'*Ulysse*, nous ne les réentendrons jamais! J'en parlai un jour à M. Colonne dont l'oreille n'a jamais été fermée à la proposition d'une tentative artistique; mais il me fit une objection que je trouvai juste : de l'enchaînement de ces chœurs, bien qu'ils diffèrent entre eux de sentiment et de caractère, devait résulter nécessairement un peu de monotonie. Quelques scènes de mélodrame, mais pas la plus petite cavatine, ce n'était peut-être pas assez pour le public, même pour le public du Châtelet. Alors, comment faire? Remettre à la scène la tragédie de Ponsard pour entendre les chœurs d'*Ulysse*. A la place du directeur des Français ou du directeur de l'Odéon, je tenterais l'aventure et peut-être bien des gens ne seraient-ils pas fâchés qu'on entendît en même temps les chœurs et la tragédie. Ce sont ceux-là surtout qui ne connaissent pas les vers de Ponsard qui en médisent. Et puis est-il un sujet plus grand et plus noble que celui là?

Le soleil monte et brûle
Le sable au bord des mers;
L'ardente canicule
Flétrit les gazons verts.

La légende est fort à la mode aujourd'hui, mais si séduisantes que soient les Valkyries, les Naïades ont bien leurs charmes aussi : ce chœur dont je rappelle

la première strophe est d'une grâce adorable. Il en est un autre dont l'effet saisissant est encore présent à ma mémoire : c'est le triple chœur des Serviteurs, des Prétendants, des Servantes infidèles et des Porchers.

J'ai voulu, en m'arrêtant un peu plus sur *Ulysse* et sur *Sapho* que je ne le ferai pour les autres ouvrages de Gounod, indiquer seulement qu'il était un grand maître avant d'être l'illustre auteur de *Faust*.

La *Nonne sanglante* succéda à *Sapho* à trois ans et demi d'intervalle. Malgré le talent et la belle voix de contralto d'une toute jeune artiste, mademoiselle Wertheimber, qui parcourut, depuis, une brillante carrière, le succès de la partition se ressentit de l'insuffisance et du peu d'intérêt du poème qui avait été refusé successivement par Halévy, par Meyerbeer et par Berlioz. Il y a des pages superbes dans *la Nonne sanglante* : il y en a de fort belles aussi dans *la Reine de Saba* qui fut donnée avec M. et Madame Gueymard quelques années plus tard (29 février 1862) et ne put tenir l'affiche que pendant un très petit nombre de représentations. Un tableau d'un effet saisissant dut être supprimé : la fonte de la mer d'airain. On redoutait un danger d'incendie.

A Darmstadt, le machiniste Brand l'exécuta avec une rare habileté et le théâtre ne brûla point. On en a vu bien d'autres depuis sur la scène de l'Opéra.

Il s'écoula un peu plus de quinze ans entre la représentation de *la Reine de Saba* et celle de *Polyeucte* (7 octobre 1878) ; mais, dans l'intervalle, *Faust*, sous une forme nouvelle, avec des récitatifs remplaçant le dialo-

gue et un ballet qui est une des choses les plus exquises que Gounod ait écrites dans ce genre-là, vint s'installer sur notre première scène lyrique, où elle occupe, depuis, la place prépondérante qui lui est due. Une autre partition de grande valeur venue, elle aussi, du Théâtre-Lyrique, prenait, il y a quelques années (28 novembre 1888) le même chemin. Et, chose curieuse, c'est *Faust* et *Roméo et Juliette*, destinés, l'un et l'autre à une scène secondaire, qui survivront à tous les ouvrages composés spécialement par Charles Gounod pour la scène de l'Opéra.

On sait que la partition de *Polyeucte*, retenue à Londres par des mains qui ne lâchaient pas facilement leur proie, dut être récrite d'un bout à l'autre par le compositeur, — effort de mémoire vraiment surprenant — afin que la représentation de cet ouvrage ne fût point indéfiniment retardée.

Malheureusement le succès ne répondit pas à ce que l'on pouvait attendre d'une œuvre écrite dans un style aussi pur et aussi élevé. Il en fut de même du *Tribut de Zamora*, que le talent de mademoiselle Gabrielle Krauss ne parvint pas à défendre bien longtemps contre la froideur et l'indifférence du public. Gounod se montra très sensible à ce nouvel échec et renonça au théâtre, ne voulant ou ne pouvant pas, comme il le disait lui-même, changer de dieux, c'est-à-dire se résigner à subir les lois par lesquelles le drame lyrique venait de se régénérer. Le beau portrait de Delaunay qui le représente serrant sur son cœur, comme une sainte bible, la partition de *Don Juan*, nous montre bien tel qu'il

était ce disciple fervent dont aucune religion nouvelle ne pouvait ébranler la foi : j'ai toujours évité de causer avec lui de doctrines sur lesquelles je n'avais pas besoin du reste de connaître son sentiment, et je crois qu'il évitait tout aussi soigneusement, de son côté, de me demander jusqu'à quel point j'en pouvais être influencé. Mais le jour où il sut à quoi s'en tenir, je constate avec regret qu'il se fit un léger refroidissement dans notre intimité. Gounod crut sans doute que, à l'exemple de tant d'autres, j'avais sacrifié mes chères idoles à l'idole nouvelle : il se trompait. Un soir, chez lui, après dîner, il me montra les quatre partitions d'orchestre de la tétralogie dont une personne de sa famille lui avait fait cadeau pour le jour de sa fête. Et ouvrant celle de *la Valkyrie*, à la première page (la traduction de M. Wilder n'était pas faite alors), il me fit remarquer, non sans une nuance de malice, que, dans le prélude, le même trait d'orchestre, sur la pédale de *ré*, était répété à satiété et ne n'arrêtait que pour recommencer encore. Puis il ferma le livre et me proposa une partie de dominos, son jeu favori. Et voilà tout ce que je sus, ce soir-là, de cette admirable *Valkyrie*.

C'est au Théâtre-Lyrique et à l'Opéra-Comique, en y comprenant bien entendu *Faust* et *Roméo* qui n'y sont plus aujourd'hui, que Gounod vit, à chaque œuvre nouvelle, grandir sa renommée et s'accroître sa popularité. Madame Carvalho, une interprète d'un talent d'une idéale pureté et d'une distinction rare, lui devint un auxiliaire précieux. Elle fut tour à tour Marguerite

et Baucis, Mireille et Juliette, donnant à chacun de ces rôles un charme et une poésie qui, pour les vrais dilettantes, étaient un attrait bien autrement apprécié que celui de son incomparable virtuosité.

Le Médecin malgré lui, joué un an avant *Faust* (15 janvier 1858), œuvre exquise, toute pleine de charmantes inspirations et finement ciselée, dont les rôles principaux étaient tenus par deux artistes d'une réelle valeur, chanteurs habiles et excellents comédiens tous les deux, mademoiselle Amélie Faure et M. Meillet, obtint un très légitime succès, tandis que *Faust*, dont nous espérons bien voir avant peu la millième représentation, dérouta quelque peu la critique et le public. La forme en était neuve alors, il faut bien le répéter à ceux qui en parlent dédaigneusement aujourd'hui, et toute nouveauté au théâtre excite une défiance qui est quelquefois bien longtemps avant de se dissiper. La glace se rompit peu à peu et, à l'étranger comme en France, la carrière triomphale de *Faust* est trop connue pour qu'il soit nécessaire d'y insister. Quelle plus fraîche et plus gracieuse idylle que celle de *Philémon et Baucis*! Primitivement en trois actes, la partition fut réduite à deux. Et pourquoi? Ce n'est certes pas Jupiter qui l'a voulu. Des coupures plus importantes encore et auxquelles Gounod dut consentir, probablement parce qu'on fit valoir pour l'y décider des raisons péremptoires, furent pratiquées dans *Mireille*, cette œuvre tout inondée de poésie et de lumière, tout étincelante de verve et de gaieté. Comme son collaborateur Mistral, celui qui a écrit cette partition géniale

était bien digne, cela se disait alors de Marseille à Arles, d'être du Midi. Eh bien! les tableaux du Rhône et de la Crau, que l'on a supprimés, je vous le dis comme je le pense, sont peut-être les deux plus belles pages de la partition. Quant au dénouement dont on fit disparaître les apprêts lugubres pour poser sur la tête de Mireille une couronne de mariée, je ne l'approuve pas davantage. Mistral aurait dû protester, elles sont quelquefois terribles les exigences du succès.

Je ne vais pas m'attarder à discuter une fois encore les beautés de *Roméo et Juliette*, œuvre de fière allure, animée en certaines parties d'un souffle chevaleresque, en d'autres débordant de tendresse, de poésie et d'amour. Pourtant, et bien que pas mal de gens soient d'un avis contraire au mien, je ne place pas cette partition sur le même plan que celle de *Faust*, et je doute que son succès atteigne jamais des proportions aussi considérables. Le chant de l'alouette a bien son charme; mais on se lassera de l'entendre, quand on tressaillira encore au rire strident de Méphisto.

Hélas! on ne peut pas dire du dernier venu dans la série des ouvrages que Gounod écrivait pour l'Opéra-Comique, qu'il y jeta un bien vif éclat. *Cinq-Mars* est une partition fort honorable sans doute et écrite d'un bout à l'autre, ou du moins avec de rares défaillances, dans un style très noble et très soutenu; mais l'inspiration ne s'y maintient pas toujours à la même hauteur; on y sent la fatigue et comme l'épuisement prochain de cette veine heureuse qui se déroula pen-

dant plus d'un quart de siècle avec une si étonnante fécondité.

Je ne cite que pour mémoire un petit ouvrage sans grande saveur : *la Colombe*, représenté sur le théâtre de Bade en 1860, et quelques années plus tard, à l'Opéra-Comique, puis sur une petite scène lyrique qui s'était installée rue Taitbout. Mais je ne veux pas oublier de signaler les chœurs et la musique symphonique composés par Gounod pour *les Deux Reines*, un drame en quatre actes de M. Ernest Legouvé, et pour la *Jeanne d'Arc* de M. Jules Barbier.

C'est dans ce dernier ouvrage, dont le succès fut très grand et très légitime, que se trouve un joli badinage instrumental si souvent exécuté au concert et qui est intitulé : *Marche funèbre d'une marionnette.*

Qu'est devenu ce *Georges Dandin*, composé sur la prose même de Molière ? La partition serait-elle, comme on le dit, restée à Londres pour tenir compagnie à celle de *Polyeucte*? Et l'Opéra d'*Héloïse et Abélard* a-t-il jamais été terminé?

Gounod laisse une très grande quantité d'œuvres religieuses : messes, cantiques, motets, psaumes et oratorios, parmi lesquels *Tobie*, *Gallia*, *Mors et Vita* et *la Rédemption* furent exécutés en Angleterre avant d'être entendus à Paris. On n'a pas oublié l'immense effet produit par *Gallia*, chantée en costumes bibliques sur la scène de l'Opéra-Comique, alors très artistement dirigée par M. Camille du Locle, et le succès retentissant qu'obtinrent *la Rédemption* et *Mors et Vita* dans la salle du Trocadéro. J'étais chez Berlioz lors-

que Gounod lui apporta sa messe de Sainte-Cécile, la meilleure, je crois, de celles qu'il a écrites, et il n'en a pas écrit moins de dix ou douze, y compris le *Requiem* dont la partition a reçu son dernier soupir, tandis que Mozart, moins heureux que lui, est mort avant d'avoir achevé le sien.

Parmi les œuvres instrumentales de Gounod, sa symphonie en *mi bémol* mérite d'être mentionnée avec éloges; quant à sa méditation sur le premier prélude de Bach, composée primitivement pour violon ou violoncelle, piano et harmonium, elle devint plus tard un *Ave Maria* pour voix de soprano et orchestre, et peu de morceaux du maître ont obtenu un pareil degré de popularité. Mais n'est-on pas un peu dérouté par toutes ces transformations dont les éditeurs, plus encore que les compositeurs, prennent l'initiative, sans autre souci que celui de faire fructifier leur commerce? Voici, par exemple, une mélodie qui a couru tous les salons, tous les concerts, sous ce titre : *le Soir*, poésie de Lamartine. Eh bien! cette mélodie n'est autre que l'ode : « Héro sur la terre étrangère », qui se chante au premier acte de *Sapho* : ce qui n'a pas empêché plusieurs biographes de la citer au nombre des mélodies détachées de Gounod, avec *le Vallon*, la *Chanson du Printemps*, la sérénade de Victor Hugo, *Medjé* et beaucoup d'autres tout aussi populaires que celle-là.

Je ne puis avoir la prétention de citer, sans en omettre une seule, ces œuvres symphoniques instrumentales ou vocales, religieuses ou profanes, que le

maître a composées en dehors du théâtre. La liste en serait longue. Gounod a touché à tous les genres sinon avec le même bonheur, du moins avec une supériorité incontestable. Je ne crois pas qu'il s'en trouve un seul parmi les musiciens contemporains qui soit ou qui ait été plus instruit que lui dans son art ou plus familiarisé avec les ressources de son métier. Il écrivait avec une liberté de plume dont la netteté de ses manuscrits peut donner une assez juste idée. Et quoi qu'en disent ceux qui voient dans ses œuvres tantôt l'influence de Palestrina, tantôt celle de Bach ou de Mozart, son style était très personnel et les qualités primordiales en étaient l'élévation et la clarté. Jamais rien de confus ou de tourmenté ne venait au bout de sa plume, jamais rien de banal ni de vulgaire non plus. Ses *rosalies*, la même phrase portée à sa troisième puissance (je me sers d'une formule un peu algébrique) étaient célèbres. En a-t-il vraiment abusé? Il y en a dans *Faust*, il y en a dans *Roméo et Juliette*, mais que de choses délicieuses et même de mâles beautés pour en atténuer le fâcheux effet! L'éducation musicale de Gounod s'était faite sous la direction de Reicha, d'Halévy et de Le Sueur dans la classe duquel il entra en 1835, après avoir achevé sa philosophie au collège Saint-Louis. Gounod était non seulement un musicien instruit autant qu'un musicien le fut jamais, mais aussi un fin lettré, dont quelques études, une sur le *Don Juan* de Mozart entre autres, attira l'attention de l'Académie. Il aimait à discourir sur les sujets mystiques; son érudition était solide, sa parole entraî-

nante, son regard vous fascinait. Et il avait dans toute sa physionomie ce charme irrésistible dont ne pouvaient pas se défendre ceux-là mêmes qui n'auraient pas voulu le subir. C'était un charmeur dans toute l'acception du mot. On lui pardonnait l'exubérance de ses flatteries et de ses caresses, parce qu'au fond il était serviable et bon. Je n'ai jamais oublié que c'est à lui que je dois l'insigne honneur d'avoir été admis à recueillir ici même la succession de d'Ortigue et de Berlioz. M. Edouard Bertin me dit un jour, avec cette brusque franchise qui cachait une extrême bienveillance et un excellent cœur : « Vous ne manquez certes pas d'amis qui s'intéressent à vous et qui me l'ont écrit; mais vous avez de nombreux concurrents, et c'est une lettre de Gounod qui a fait pencher la balance en votre faveur. » Aussi la tâche m'était-elle douce, chaque fois qu'une occasion se présentait, d'adresser à mon illustre ami les éloges que lui méritait quelque nouveau succès. Et hier, après lui avoir dit un dernier adieu, très attristé et très ému, j'ai cueilli dans mon cœur, pour la déposer sur sa tombe, une fleur qui, tant que je vivrai, gardera sa fraîcheur et son parfum, la fleur du souvenir.

Musiciens jeunes et vieux, musiciens de toute école et de toute croyance, inclinez-vous respectueusement devant la dépouille du maître. C'est une des gloires de la France qui vient de s'en aller.

(*Journal des Débats.*)

GEORGES BIZET

LA JOLIE FILLE DE PERTH

(*Théâtre-Lyrique*, 6 janvier 1868.)

Je vais d'abord analyser la pièce :

Au premier acte, Henry Smith est dans sa forge, entouré de ses compagnons; ceux-ci chantent les joyeux plaisirs du carnaval « qui s'apprête », tandis que le « gouchrom », le forgeron aux jambes torses, songe à Catherine, la fille de Simon Glover, le plus riche gantier de Perth.

Hélas! quand viendra-t-il le jour,
O ma charmante Catherine,
Où tu seras ma Valentine?...

Le 14 février, jour de Saint-Valentin, chaque oiseau, disent les oiseaux, choisit sa compagne de nichée pour le reste de l'an. D'après un usage immémorial qui remonte aux superstitions païennes, le premier homme que voit une jeune fille ce jour-là doit être son amant au moins pour douze mois et s'appelle

son Valentin. Depuis la Réforme, saint Valentin a encore conservé ce privilège de représenter le Cupidon païen.

Un grand tumulte s'entend au dehors, dans le quartier de Wynd, et Mab, la bohémienne, entre tout effarée dans la boutique de Henry, à qui elle vient demander de la protéger contre les poursuites insolentes des seigneurs de la cour. Le vaillant armurier menace de son marteau le premier qui osera franchir le seuil de sa demeure, le tumulte s'apaise. A la voix de Simon Glover, qui vient rendre visite à son futur gendre, Henry n'a que le temps de pousser la bohémienne dans sa chambre à coucher et le vieux gantier paraît accompagné de sa fille et suivi de son apprenti Ralph, auquel il n'était guère possible de conserver le nom peu musical qu'il porte dans le roman de Walter Scott. Après une scène où se dessine la bonhomie de Simon Glover et l'humeur jalouse de Ralph, Henry reste seul avec Catherine :

A celle que mon cœur adore,
Ah! laissez-moi redire encore
Et mes transports et mon amour.

Le duo des amants est interrompu par l'arrivée de Robin, duc de Rothsay, qui, sur l'affiche, s'appelle simplement le duc; il a suivi les pas de la belle Catherine et, comme Sa Grâce n'est pas indifférente aux charmes de la jolie fille de Perth, le prétexte de faire redresser la lame de son poignard pour entrer chez l'armurier lui semble excellent. Alors, pendant que Henry Smith bat le fer sur l'enclume, Catherine écoute très complaisam-

ment les propos galants du prince; et le marteau du forgeron rythme cette scène de marivaudage dont la vraisemblance n'est pas le principal mérite; mais elle prépare un dénouement des plus tragiques, si la bohémienne, en sortant brusquement de sa cachette, n'arrêtait le bras prêt à frapper du séducteur. Simon Glover apporte des flacons de vin vieux, et chante avec la gaieté de Falstaff des couplets en l'honneur d'un bon roi

Qui de Bacchus suivait la loi.

Mab explique à Catherine, qui, franchement, n'a guère le droit d'être jalouse, sa présence chez Henry Smith; le duc s'éloigne après avoir dit au gantier qu'il lui donnerait audience le lendemain dans son palais et, la table étant dressée, l'acte finit au moment où le repas commence.

A l'acte suivant, des soldats munis de lanternes, coiffés de casques empanachés, vêtus d'armures et de hauberts, traînant de lourdes claymores et la dague au poing, parcourent les rues de Perth. C'est une patrouille de bourgeois, dont Simon Glover est le chef, qui au moindre bruit se serrent les uns contre les autres, transis de peur. Les évolutions de ces héros de boutique sont fort drôles : un homme passe, la troupe se disperse et, comme des feux follets, les lanternes s'agitent au fond du théâtre et disparaissent : la ville est bien gardée.

Alors une troupe de gens déguisés et masqués fait irruption sur le théâtre, bientôt suivie par la bande

des tziganes; tout ce monde se trémousse, gambade et tourbillonne autour des chars où se dresse dans un costume pittoresque et étincelant le roi de la Cabriole, prince des Sombres-Heures. C'est le duc lui-même; il a conduit son cortège près de la demeure de Catherine et ordonna à Mab la bohémienne de lui amener le soir même dans son palais la fille de Simon Glover :

Ah! faut-il que le vin ait troublé sa raison
Pour me charger d'un tel message!...

Aux folies carnavalesques vient succéder, dans une gamme plus tendre, la sérénade que Henry Smith vient chanter sous la fenêtre de sa bien-aimée; mais la fenêtre ne s'ouvre pas à la voix du pauvre amoureux. Un autre arrive qui prend sa place et n'est pas plus heureux que lui. Celui-là du moins a cherché dans l'ivresse l'oubli de ses peines et, sa chanson finie, il se laisse choir et s'endort sur la borne du coin. Des gens qui portent une litière réveillent le dormeur : « Holà! Ralph, indiquez-nous la maison de Catherine Glover. » Au même instant une femme voilée se présente et monte dans la litière aux armes du duc. A travers les vapeurs qui obscurcissent son esprit, Ralph a entendu prononcer le nom de Catherine; peu à peu il se souvient comme on se souvient d'un mauvais rêve, et cet éclair lui suffit pour comprendre à quel danger est exposée celle qu'il aime. La boutique de Smith est là à deux pas de lui; il frappe, la porte s'ouvre : « Courez, Henry, courez; on vient d'enlever la fille de mon maître. » Puis, subjugué de nouveau par l'ivresse,

il chante et se rendort. Mais n'est-ce pas Catherine qui chante à sa fenêtre? Nous allons donc voir, au troisième acte de *la Jolie fille de Perth*, Mab la bohémienne, jouer auprès du duc, par une fantaisie de M. de Saint-Georges, le rôle de madame de Prie auprès de Richelieu dans *Mademoiselle de Belle-Isle*.

Il y aura cependant, disons-le bien vite afin que chacun se rassure, certaines atténuations apportées à une situation qui n'a, par elle-même, rien de très musical. Et tandis que tout est fête et joie dans le palais du duc, celui-ci raconte sa bonne fortune à quelques jeunes seigneurs de son entourage :

Elle sortait de sa demeure,
... Et je suivis son pas léger
Avec l'espoir d'apprendre l'heure
Du berger...

La femme masquée que nous venons de voir monter en litière, à l'acte précédent, entre chez le duc, qu'elle paraît surprise de trouver en si nombreuse compagnie. L'heure du berger a sonné et très discrètement les courtisans se retirent. Mais, avant de démasquer ses traits, Mab prend une précaution qui n'est pas tout à fait inutile pour prolonger l'erreur du duc de Rothsay ; elle éteint les lumières, et c'est au milieu d'une profonde obscurité que Monseigneur presse de ses plus vives instances celle qu'il croit être Catherine. Un orchestre de danse, placé dans la coulisse, accompagne cette scène amoureuse qui finit trop tôt ; Mab, toujours à la faveur de l'obscurité, disparaît comme un sylphe, ne laissant entre les mains du duc qu'une fleur

émaillée qu'elle portait à son corsage. Nous voici maintenant au point culminant du drame : Simon Glover donnant le bras à sa fille vient annoncer au duc de Rothsay le mariage de Catherine avec Henry Smith :

Puis-je espérer que Monseigneur
Daignera nous faire l'honneur
D'assister à l'hymen?

Mais, Henry, caché depuis quelques instants derrière une tapisserie, s'annonce tout à coup frémissant de colère, et déclare devant tous que, comme il ne croit plus à la vertu de Catherine, il refuse d'accepter sa main; puis, touché par les larmes et les supplications de la jeune fille, il semble revenir à de meilleurs sentiments, lorsque la vue de la fleur émaillée qui orne le pourpoint du duc ravive ses injurieux soupçons. Ce bijou qu'il avait donné à Catherine, il ne sait pas qu'au premier acte, Catherine, dans un accès de jalousie, l'avait jeté aux pieds de la bohémienne; Mab l'avait ramassé.

Autant je vous aimais,
Autant je vous méprise, infâme, et je vous hais!

Tel est le dernier mot de Henry Smith à Catherine Glover. Au quatrième acte, Ralph complètement dégrisé s'est fait le champion de Catherine et défie Henry Smith au combat. Mais la jolie fille de Perth, qui ne croit peut-être pas à l'infaillibilité du jugement de Dieu et qui veut d'ailleurs épargner les jours de celui qu'elle aime, tente une nouvelle démarche auprès

de Henry et lui explique par une série de quiproquos par quel concours de fâcheuses circonstances il a été abusé. Au moment où Henry sent son cœur fléchir devant tant d'infortune et de candeur, ses amis viennent le prévenir qu'au rendez-vous d'honneur on n'attend plus que lui. L'armurier jure de se faire tuer et sort en laissant Catherine évanouie.

Cet évanouissement est pour la fille de Simon Glover le prélude de la folie, et quand, au tableau suivant, Mab vient annoncer au gantier que le duc de Rothsay a empêché le duel en proclamant l'innocence de Catherine, le malheureux père ne peut que répondre d'une voix brisée par la douleur : « Il est trop tard. » Cependant les jeunes gens et les jeunes filles assemblés devant la demeure de Catherine célèbrent la Saint-Valentin, Henry Smith chante le refrain d'une sérénade chère au cœur de sa fiancée et, à l'aide d'un de ces moyens dont les dramaturges usent avec beaucoup plus de succès que les aliénistes, un effet de mirage qui rappelle à la fois le dénouement de *l'Étoile du Nord* et celui du *Pardon de Ploërmel*, Catherine recouvre la raison.

Je devais à M. de Saint-Georges, particulièrement, d'analyser ce livret avec un soin minutieux et je ne crois pas qu'aucun détail important m'ait échappé.

J'ai écouté avec une attention soutenue le poème de MM. de Saint-Georges et Adenis et je crois que le lecteur, après avoir lu mon analyse, sera aussi convaincu que moi qu'il y a fort peu d'analogie entre le libretto de *la Jolie fille de Perth* et le roman de Walter Scott. On

dirait même qu'en choisissant ce titre de préférence à tout autre, les auteurs n'ont eu d'autre pensée que de placer leur œuvre sous le patronage du célèbre romancier écossais. C'est bien de la modestie en vérité. S'il y a dans le libretto de *la Jolie fille de Perth* des situations très dramatiques, beaucoup de passion, un peu de poésie, de la variété et du mouvement, je pense donc qu'il n'est que juste de laisser aux auteurs du livret les mérites de ces qualités et de leur accorder en outre le mérite de l'invention. MM. Adenis et de Saint-Georges ont à peine effleuré du bout de leur plume le roman populaire que nous avons lu et que nous relirons encore. Et si quelque librettiste veut donner à un musicien amoureux de la couleur écossaise l'occasion de s'inspirer de ces scènes émouvantes que Walter Scott a si admirablement décrites, et dont quelques-unes sont encadrées dans les paysages les plus pittoresques, il le peut sans le moindre inconvénient. Je m'empresse d'en informer M. Léon Pillet, un homme de beaucoup d'esprit, qui fut pendant quelques années de l'Opéra et qui est aujourd'hui consul de France à Venise.

Je causais avec lui, il y a deux mois, à Venise même, des questions d'art et de choses de théâtre auxquelles ses nouvelles fonctions ne l'ont point rendu étranger, et comme il s'intéressait tout particulièrement à *la Jolie fille de Perth* dont les journaux annonçaient la prochaine représentation, je pris la liberté de lui demander le pourquoi d'un intérêt si vif. M. Léon Pillet me confia alors, non point sous le sceau du secret, qu'il avait traité le même sujet que M. de Saint-Georges avant

M. de Saint-Georges et que son libretto avait failli être mis en musique par M. le prince de Poniatowski. Ce qui préoccupait surtout M. Léon Pillet, c'était surtout de savoir si les épisodes et les caractères qu'il avait groupés dans son œuvre étaient précisément ceux que M. de Saint-Georges avait empruntés au roman de Walter Scott. Je ne pus lui donner là-dessus aucun renseignement, mais aujourd'hui, et sans qu'il ait eu besoin d'attendre mon appréciation personnelle, M. Léon Pillet doit être complètement rassuré, la plupart de mes confrères ayant fait la même remarque que moi à propos de *la Jolie fille de Perth*. S'il est une page du roman que je regrette de n'avoir pas retrouvée dans le libretto mis en musique par mon jeune ami Georges Bizet, c'est certainement la cérémonie des funérailles de Gilchrist Mac-Jan, le chef du clan de Quhele, et l'investiture de son fils Tachin, l'ancien apprenti de Simon Glover.

Le nouveau chef, le jeune Mac-Jan, monta sur la barque qui avait si récemment transporté le défunt au lieu de sa sépulture, et les ménestrels firent retentir les airs de leurs chants les plus joyeux pour célébrer l'avènement de Tachin, de même qu'ils avaient fait entendre les sons les plus lugubres quand ils avaient accompagné Gilchrist au tombeau; dans la flottille qui le suivait, des airs de triomphe remplaçaient les cris lamentables qui avaient, si peu de temps auparavant, troublé les échos du lac Tay. Mille acclamations saluèrent le jeune chef quand on le vit debout sur la poupe, armé de toutes pièces, dans la fleur de la beauté et de la jeunesse, là même où le corps de son père avait été entouré d'amis dans l'affliction et dont la bouche ne s'ouvrait maintenant que pour des cris d'allégresse. Une

barque de la flottille se tenait toujours près de la berge d'honneur. Torquil du Chêne, géant à cheveux gris, en maniait le gouvernail et ses huit enfants, tous d'une taille au-dessus de l'ordinaire, en faisaient mouvoir les rames.

Et quel saisissant tableau que celui du combat entre le clan de Chattam et le clan de Quhele, où l'on voit les fils de Torquil se faire tuer jusqu'au dernier pour défendre leur jeune chef contre le gow-chrom Henry Smith.

« Toute la forêt du Chêne tombera, branches, troncs et racines, avant qu'il porte la main sur mon fils nourricier, s'écrie Torquil. Placez-vous autour de lui, mes fils! *Bas air Son Tachin*, mourons pour Hector... Tachin, le lâche Tachin paraît se ranimer et crie d'un ton ferme à ses joueurs de cornemuse : *Seid Mas*, sonnez de vos instruments... » Les sons sauvages du pibroch annoncèrent de nouveau la charge... La fureur des armes, la rage et le désespoir s'emparèrent ensuite des ménestrels. Les deux joueurs de cornemuse qui, pendant tout le combat, avaient fait tous leurs efforts pour ranimer le courage de leurs concitoyens, voyant la querelle presque terminée faute de bras pour la soutenir, jetèrent leurs instruments et se précipitèrent l'un contre l'autre, le poignard à la main. Chacun d'eux songeait à donner la mort à son adversaire plutôt qu'à se défendre; le musicien du clan de Quhele fut tué presque sur-le-champ et celui du camp de Chattam tomba mortellement blessé au même instant. Il ramassa pourtant son instrument, et les sons expirants de son pibroch ranimèrent les combattants jusqu'au moment où la vie abandonna celui qui les faisait entendre. L'instrument dont il se servit, ou du moins la partie qu'on appelle le chalumeau, se conserve encore aujourd'hui dans la famille d'un chef montagnard, où elle est en grande vénération sous le nom de *Pedervis Dhu* ou le chalumeau noir.

Certes ce n'est pas un pareil tableau que nous rappelle la provocation adressée par l'apprenti de maître Glover à l'armurier Henry Smith, pas plus que nous ne retrouvons dans la coquette Catherine la jeune fille attentive aux sermons du moine Clément et qui était, « malgré la douceur et la bonté naturelle de son caractère, accompagnée de plus de réserve que de gaieté, même dans la compagnie de ses égaux ».

Je ne veux pas recourir à d'autres citations et à d'autres comparaisons, pour prouver que le libretto de *la Jolie fille de Perth* est dû tout entier à MM. Adenis et de Saint-Georges.

Dans un de mes précédents feuilletons, à propos de la situation qui est faite aux prix de Rome, je parlais de M. Bizet comme ayant eu la chance exceptionnelle d'arriver au théâtre avec une partition en trois actes. Son premier ouvrage s'appelait *les Pêcheurs de Perles*, on ne l'a pas oublié. Et voilà que trois ans à peine après ce début plein de promesses M. Bizet nous donne une œuvre nouvelle, ayant même écrit, dans l'intervalle, un opéra en cinq actes, *Ivan le Terrible*, dont la représentation a été ajournée pour des motifs que j'ignore, et un très grand nombre d'arrangements et de transcriptions où se révèlent le goût et l'habileté d'un excellent musicien. Entre autres mérites M. Bizet a donc celui de la fécondité : je l'en félicite, car c'est un mérite rare et que dédaignent seuls ceux qui ne le possèdent point. Mais ce n'est pas par la rapidité avec laquelle il produit que mon jeune confrère s'impose à l'attention des directeurs et à l'estime des musiciens sérieux. Quand

la science musicale n'a plus eu de secrets pour lui, il a demandé à l'étude des grands maîtres cette nourriture forte et vivifiante, sans laquelle les intelligences, même les plus supérieures, finissent par s'étioler et s'éteindre. Et comme M. Bizet a su comprendre qu'il existe aujourd'hui des maîtres qui, malgré les violentes critiques dont ils sont l'objet, ne font que continuer l'œuvre de ceux qui les ont précédés, il n'a pas assigné une date rétrospective au but de ses études et des admirations. Aussi suis-je bien éloigné de faire à l'auteur de *la Jolie fille de Perth* le reproche de son éclectisme; il est à un âge où les hésitations sont permises et si sa position ne l'autorise pas encore à être extrêmement sobre de toute concession faite au goût du public et à la virtuosité de certains artistes, ce ne sont là à mes yeux que des défauts de jeunesse dont le temps le corrigera et dont lui-même, si on lui demandait sa profession de foi sur l'art musical, serait le premier à s'accuser. Ceci me met fort à l'aise pour analyser la partition de *la Jolie fille de Perth*.

Une courte préface, que l'auteur a intitulée *Prélude*, nous prépare à une instrumentation ingénieuse et à de fines harmonies. Au lever du rideau, les forgerons chantent un chœur vigoureusement rythmé, dont le motif est repris ensuite par les basses sur un contre-sujet exécuté par les premiers ténors. Les sympathies de M. Bizet pour les formes nouvelles s'affirment dans le récit mélodique de Henry Smith, et nous les retrouverons plus accentuées encore dans l'air que chante Ralph

à la fin du second acte. Je passe sur les couplets de la bohémienne, pour citer le petit trio qui finit en quatuor, un morceau de quelques mesures tout à fait réussi, et que je préfère certainement à l'air de Catherine, sorte de polonaise hérissée de trilles, de vocalises et autres ornements pour lesquels, M. Bizet le sait bien, je n'ai pas un goût très prononcé. Il y a beaucoup de charme et de tendresse dans le duo entre Catherine et Henry, de la grâce et de la distinction dans le trio suivant où la progression de la colère de l'armurier est habilement ménagée. Après un quatuor remarquable par l'agencement des voix et une petite chanson pleine de verve et très spirituellement écrite, arrive le finale dans lequel le thème de la chanson bachique répétée à l'unisson par Simon Glover et son apprenti sert de base à un motif mélodique d'un rythme et d'un caractère tout différents.

Le second acte est incontestablement le meilleur de la partition ; il débute par une ronde de nuit (la patrouille des bourgeois) dont le style musical et l'instrumentation piquante rendent tout à fait le côté comique. On a bissé la danse bohémienne, morceau d'orchestre bien coloré, très original, qui, bien que composé d'un seul motif passant du mineur au majeur, et dont le rythme varie à mesure que le mouvement devient plus rapide, offre le double caractère des danses d'Orient et des tarentelles italiennes. J'aime beaucoup l'entrée des voix à bouche fermée sur la péroraison de ce petit bijou symphonique. Les couplets de Mab sont charmants :

Les seigneurs de la cour
Font, hélas! mon doux maître,
De l'amour
Le désir d'un seul jour
Qui meurt au moment de naître.

Et je signale les traits caressants exécutés par les violons entre chaque phrase de ces couplets. Après la sérénade de Henry Smith, dont la seconde partie, pleine d'élan et de passion, me semble préférable à la première, vient l'air de Ralph, où le compositeur montre une science et un sentiment dramatiques dignes des plus grands éloges. Il y a, dit-on, dans *Rigoletto* une situation identique; je n'y ai pas songé en écoutant la belle et bonne inspiration de M. Bizet, qui m'a paru au contraire présentée dans une forme toute nouvelle. Un orchestre de danse, placé dans la coulisse, accompagne le joli chœur que chantent au troisième acte le duc de Rothsay et la bohémienne. Il y a là de jolis accouplements de timbres : la flûte, le hautbois et la clarinette jouant à l'unisson et accompagnés par des arpèges de harpes. Le chœur du défi qui commence le quatrième acte est peut-être une des meilleures pages de la partition : c'est un morceau bien développé et supérieurement écrit pour les voix; un autre chœur, celui de la Saint-Valentin, a cette fraîcheur et cette élégance dont M. Gounod a donné de si heureux exemples à M. Bizet dans *la Reine de Saba* et dans *Mireille*. Il ne s'agit pas ici de réminiscences, bien entendu.

(*Journal des Débats.*)

L'ARLÉSIENNE

(10 octobre 1872.)

Je prends mon bien où je le trouve, même au Vaudeville quand on y fait de la musique. Ah! nous voilà bien loin, avec la partition de *l'Arlésienne*, des flons-flons du bon vieux temps. Et si pareille tentative se renouvelle, il faudra changer l'enseigne de la maison. Vraiment je crois que, les uns et les autres, nous ne demanderions pas mieux... Malheureusement la musique serait bien à l'étroit dans cette petite salle où, pour loger un orchestre complet, il faudrait exclure la moitié des spectateurs.

N'importe. Nous nous contentons, en attendant mieux, des vingt-six musiciens qui ont exécuté, avec une perfection rare, un ensemble irréprochable, avec les variantes les plus délicates et un sentiment exquis, cette jolie partition de *l'Arlésienne*. On n'est pas plus habile que M. Bizet, ni plus ingénieux. Quel est le compositeur qui eût tiré un meilleur parti de si

faibles ressources? Il faut entendre cette poignée de virtuoses conduits par le vaillant archet de M. Constantin. Évidemment, si leur chef ne leur a pas dit qu'ils avaient sur leurs pupitres l'œuvre d'un musicien éminent, ils l'ont compris d'eux-mêmes. Parlez-moi d'un orchestre bien discipliné et bien conduit; d'un orchestre où le chef n'a aucune autorité et où il n'y a aucun respect pour le maître, je ne veux pas en entendre parler.

Enfin ils sont vingt-six, ni plus ni moins, deux flûtes, un hautbois prenant le cor anglais, une clarinette, deux bassons, un saxophone, deux cors, un timbalier, sept violons, un alto (un seul alto...!), cinq violoncelles, deux contre-basses et un piano. Quand le pianiste et le joueur de flûte passent dans la coulisse, le timbalier les suit et s'en va jouer du tambourin. Il y a aussi derrière la toile un harmonium tenu par un ami de la maison : tantôt c'est M. Ernest Guiraud, tantôt c'est le jeune Antony Choudens, tantôt c'est M. Bizet lui-même. Car il y a vingt-six musiciens inscrits au budget du théâtre et il ne peut y en avoir vingt-sept. Ah! que cette petite économie est étrange dans la maison de M. Carvalho! On ne peut dire que le Vaudeville a un directeur qui ne compte pas, mais il a surtout des administrateurs qui savent compter. L'idée de renforcer d'un piano un tout petit orchestre est une idée excellente. Évidemment, quand le piano fait des arpèges, il ne remplace pas la harpe, mais dans les *forte*, il augmente considérablement la sonorité des basses, donne aussi beaucoup plus de consistance à

celle des instruments à vent. Il n'est pas besoin d'ajouter que M. Bizet n'a pas songé à l'utiliser autrement, et que, dans aucun morceau de la partition, le piano ne joue le rôle d'un instrument concertant.

Avant de parler de la musique, je ne puis me dispenser de faire en quelques lignes l'analyse de la pièce. Mon cher et illustre confrère Jules Janin[1], en véritable grand seigneur qu'il est, voudra bien me permettre cette petite excursion dans son domaine.

L'Arlésienne n'est pas l'œuvre du premier venu. D'abord, à part quelques préciosités avec lesquelles sont familiarisés les lecteurs d'Alphonse Daudet, elle est écrite dans une langue élégante et correcte qu'on ne parle pas habituellement au théâtre. Ensuite elle n'est pas coulée dans un moule ordinaire, et si l'auteur l'a intitulée drame rustique, c'est parce qu'il a bien fallu l'appeler d'une façon quelconque. Autre particularité : l'Arlésienne reste à Arles et la scène se passe au mas de Castelet. Eh bien, n'eût-elle fait que traverser le fond du théâtre, j'aurais aimé voir dans son sévère costume de soie et de velours une fière beauté que deux galants se disputent et pour laquelle le plus fou des deux meurt d'amour. Du moins, si on ne la voit pas, on en parle beaucoup : c'est une belle fille brune et blanche, dansant gaiement la farandole et qui, après s'être laissé séduire par un gardien de chevaux moitié maquignon, moitié bohémien, ne craint pas de mettre sa main dans celle de Frédéric, le fils préféré de Rose Mamaï, la

1. Jules Janin faisait la critique théâtrale au *Journal des Débats*.

riche fermière. Or, tandis qu'on s'apprête à célébrer les accordailles, voici qu'une lettre apportée par le premier galant, et fort compromettante pour l'honneur de la belle, vient jeter la consternation au milieu de cette honnête famille de fermiers. Il faudra décommander les flûtes et les tambourins.

Qui pourra jamais dire tout le mal qu'ont fait ces maudites lettres d'amour et tout le mal qu'elles feront encore, surtout au théâtre, où l'on cède si facilement à la tentation de s'en servir?

Bien que Frédéric soit inconsolable, Vivette, sa jolie cousine, essaie de le consoler. Et certes elle ne demanderait pas mieux que de réussir. Au moment où les choses vont prendre meilleure tournure, voilà Mitifio, le farouche maquignon, qui reparaît, annonçant qu'à la nuit l'Arlésienne viendra le rejoindre dans les marais de Pharomron et qu'ils fuiront ensemble. Frédéric, qui a tout entendu, quitte le bras de Vivette, s'arme d'un bâton et s'élance sur son rival : « Maudit sois-tu, maquignon de malheur, d'être venu. C'est encore pis que de l'avoir vue elle-même,... tu me rapportes, avec son haleine, l'horrible amour dont j'ai manqué mourir. Maintenant c'est fini, je suis perdu. Et pendant que tu courras les routes avec ton amoureuse, il y aura ici des femmes en larmes... Mais non! cela n'est pas possible, cela ne sera pas. Allons, défends-toi, bandit, défends-toi, je te tue, je ne veux pas mourir seul... »

On les sépare. Au cinquième tableau, le farandoleur est revenu avec son cortège de joueurs de galoubets et de tambourinaires. Et le chœur chante, dans la coulisse,

un des réveils les plus populaires de la Provence, dont la poésie est attribuée au roi René, mais dont l'air, plus jeune de deux siècles, est connu sous le nom de *Marche de Turenne* :

De bon matin
J'ai rencontré le train
De trois grands rois qui allaient en voyage.
De bon matin
J'ai rencontré le train
De trois grands rois dessus le grand chemin.
Venaient d'abord
Des gardes du corps,
Des gens armés avec trente petits pages.
Venaient d'abord
Des gardes du corps,
Des gens armés dessus leur justaucorps.
De bon matin,
Etc., etc.

M. Bizet (je ne crois pas qu'il y ait un compositeur moderne plus familiarisé que celui-là avec tous les artifices de la fugue et du contrepoint) a tiré tout le parti possible du thème de cette marche, qui a d'ailleurs une belle allure et beaucoup de caractère. Il a découvert d'abord que ce thème était un canon (sans doute le canon sur lequel s'endormit Turenne la veille de la bataille de Nordlingen), et puis il a découvert encore autre chose : c'est que ce même thème, mis dans le mode majeur, allait avec le motif d'une farandole que l'ingénieux musicien a trouvée dans un recueil d'airs provençaux. Il résulte bien quelques licences harmoniques de l'accouplement de ces deux motifs, mais, la différence des timbres aidant, cela ne choque pas trop l'oreille, et l'effet de l'ensemble est très piquant et très original.

Je regrette simplement que M. Bizet, n'ayant pas à sa disposition un véritable galoubet, ait été obligé d'employer la petite flûte. Bien que ces deux instruments aient entre eux une certaine analogie, ils ne peuvent guère se remplacer l'un par l'autre. Quelques personnes se souviennent peut-être d'avoir entendu, il y a plusieurs années, au Vaudeville, un joueur de galoubet nommé Châteauminois. Le plus célèbre joueur de galoubet qui ait existé et qui mourut en 1804, pensionnaire de l'Opéra, se nommait Carbonel. Il était fils d'un berger de Salon, en Provence, et c'est Gluck qui, l'ayant entendu, l'avait amené à Paris. Quant au tambourin qui marque le rythme de la farandole dans la coulisse, il m'a fait l'effet d'un tambour ordinaire. Le tambourin a une résonance toute particulière produite par le frottement des cordes tendues sur la peau d'âne de l'instrument et aussi par la forme cylindrique beaucoup plus allongée que celle du tambour. Dans le Midi, c'est ordinairement le même virtuose qui joue à la fois du galoubet et du tambourin, le galoubet, percé de trois trous seulement, ne nécessitant l'emploi que d'une seule main.

La musique écrite par M. Bizet pour le drame de *l'Arlésienne* comprend vingt-quatre morceaux; tous n'ont pas la même importance, mais tous sont traités avec un soin extrême, et c'est un vrai régal pour un musicien d'entendre ces fines harmonies, ces phrases au contour élégant et ces jolis détails d'orchestre. Le prélude, le finale du premier acte, la pastorale, l'appel des bergers, l'entr'acte du troisième tableau avec la

belle phrase que le saxophone et le cor jouent à l'octave, la valse menuet (un petit chef-d'œuvre), le carillon, le duettino pour deux flûtes, auquel le compositeur a su donner cette couleur rétrospective que la situation exigeait, et l'andante qui y fait suite, la farandole, l'entr'acte du cinquième tableau, le lever du rideau et le finale sont autant de pages qu'un maître signerait. Et quel que fût ce maître-là, je crois bien qu'il signerait tout aussi volontiers le reste.

Allez entendre *l'Arlésienne*, jeunes musiciens qui ne donnez encore que des espérances à vos professeurs, et vous vous sentirez peut-être encouragés et plus ardents au travail, quand vous verrez à quel degré de talent est arrivé celui qui, il y a quelques années à peine, était comme vous sur les bancs de l'école.

Et maintenant, je m'aperçois que je ne vous ai pas dit le dénouement du drame. Ni les tendresses de la mère, ni les câlineries de la jolie cousine ne peuvent rien sur le cœur du pauvre amoureux : le chagrin est le plus fort. Un matin, à l'heure où le coq chante, et où les fleurs sont encore tout humides de rosée, Frédéric se précipite par la fenêtre du grenier et tombe dans la cour de la ferme. Les personnes aux nerfs délicats ont trouvé ce dénouement d'une violence extrême, mais il n'était guère possible de faire passer au fond du théâtre une course rapide emportant l'Arlésienne et son amant comme dans le tableau de Malek-Adel, tandis que Frédéric et sa jeune fiancée eussent dansé la farandole sur le devant de la scène. Je n'ai pu raconter tous les charmants épisodes du drame de

M. Alphonse Daudet, ni faire la description de tous les personnages mêlés à l'action. Il faut noter pourtant la touchante histoire de la chèvre de M. Séguin, la scène du conseil de famille qui est fort belle, et l'entrevue des deux vieillards. Balthazar et la mère Renaud, qui s'étaient aimés chastement dans leur jeunesse, échangent, après une séparation d'un demi-siècle, leur premier baiser. Balthazar, le chef des bergers qu'on appelle le Père Planète, est un type dans le genre du Père Patience de George Sand : le patron Marc, marinier du Rhône et capitaine de la *Belle-Arsène*, jette une note gaie au milieu des sombres péripéties du drame, et l'Innocent, le second fils de Rose Mamaï, rappelle ces génies familiers qui, d'après les légendes du Nord, protégeaient les foyers où ils venaient s'asseoir. Mais l'Innocent perd son influence heureuse en recouvrant la raison. A peine s'est-il écrié : « Ma mère, je m'éveille... il n'y a plus d'innocent dans la maison », le malheur arrive.

Ai-je dit que les chœurs chantaient juste et avec beaucoup d'ensemble? La pièce est bien jouée, montée avec un soin tout particulier, et le décor qui représente les bords de l'étang de Vaccarès, en Camargue, est d'un effet superbe.

(*Journal des Débats.*)

CARMEN

(*Opéra-Comique*, 14 mars 1875.)

La *Carmen* de l'Opéra-Comique est une édition bien adoucie, très expurgée de la nouvelle que tout le monde a lue, excepté les jeunes filles. MM. Meilhac et Halévy, en transportant sur une scène vouée pendant longtemps à des intrigues morales, dont le mariage est le dénouement obligé, le type si admirablement dépeint ou inventé par Prosper Mérimée, ont glissé avec toute la légèreté de leur esprit sur bien des situations scabreuses. Ils n'ont pu travestir leur héroïne au point que personne ne la reconnût, et s'ils ne se sont pas arrêtés devant la mort un peu brutale de Carmen, c'est qu'il fallait bien punir le vice, ne pouvant pas récompenser la vertu. En somme, telle qu'on nous la montre au théâtre Favart, la gitanilla n'a point perdu tout à fait ce piquant relief qu'elle a dans le roman, et qui explique suffisamment au lecteur intelligent la passion de Don José. Dans la pièce, elle

joue du couteau ou des castagnettes, fait la contrebande et le reste absolument comme dans le roman; mais je le répète, parce qu'il est fort utile de le répéter, tout cela est bien tempéré, bien égayé, bien plus par exemple que si les auteurs eussent eu pour collaborateur leur musicien ordinaire et destiné leur opérette au théâtre des Bouffes ou des Variétés. Eh bien! malgré cela, il y a encore des gens qui ne croient pas à la moralité de *Carmen*, et la réputation qu'avait eue jusqu'ici le théâtre Favart d'être un asile sûr pour les familles les plus puritaines, se trouve quelque peu ébréchée.

Pourtant, si l'on cherchait bien, il ne serait pas difficile de découvrir, dans le répertoire de l'Opéra-Comique, des pièces qui n'ont pas précisément été faites pour les demoiselles de Saint-Cyr. Mais les gens qui ont réponse à tout me diront que ces pièces n'ont fait qu'une courte apparition sur l'affiche et qu'elles sont presque oubliées aujourd'hui, tandis qu'on jouera toujours et sans danger pour les plus innocentes et les plus timides : *la Dame Blanche*, *le Postillon de Longjumeau*, *Fra Diavolo* et *le Domino noir*, *le Domino noir* surtout.

Il résulte de ceci que, tout en me trouvant fort à l'aise pour analyser le libretto de *Carmen*, j'aimerais autant avoir à parler de la Nouvelle de Mérimée. Ceux qui ne l'ont pas lue la liront après avoir vu jouer la pièce, il ne faut pas en douter, et ceux qui la connaissent déjà, ne seront pas fâchés de savoir jusqu'où ont pu aller, en marchant sur une corde raide, MM. Meilhac et Halévy.

Donc, au commencement du premier acte, quand sonne la cloche de la manufacture de tabac, Carmen paraît, entourée de ses compagnes, et s'approche du brigadier José qui est en train de raccommoder son épinglette : « Elle avait un jupon rouge fort court qui laissait voir des bas de soie blancs avec plus d'un trou et des souliers mignons de maroquin rouge attachés avec des rubans couleur de feu. Elle écartait sa mantille, afin de montrer ses épaules et un gros bouquet de cassie qui sortait de sa chemise. Elle avait encore une fleur de cassie dans le coin de la bouche, et elle s'avançait en se balançant sur les hanches comme une pouliche des haras de Cordoue. Dans mon pays, ajoute Don José, une femme en ce costume aurait obligé le monde à se signer. A Séville (car nous sommes à Séville), chacun lui adressait quelque compliment gaillard sur sa tournure; elle répondait à chacun faisant les yeux en coulisses, le poing sur la hanche, effrontée comme une vraie Bohémienne qu'elle était. »

Après quelques agaceries faites au brigadier toujours occupé à raccommoder son épinglette, Carmen lui jette à la figure *la fleur de cassie* (c'est Mérimée qui le dit) qu'elle avait à la bouche et se sauve dans la manufacture en riant aux éclats. Fleur de cassie ne devrait pas plus se dire que fleur de rose (la *cassie* est une toute petite fleur jaune, au parfum suave et doux. Dans le Midi j'ai entendu appeler cassier l'arbre qui la produit. Littré dit que *cassie* est en terme de botanique une *graine* employée dans la parfumerie et ne donne pas le nom de l'arbre. Mais il appelle *cassier* l'arbre

qui porte la casse. Napoléon Landais appelle l'arbre comme la fleur : *une cassie*, et l'Académie ne dit mot. Pour cette fois le Midi pourrait bien avoir raison contre le Nord, d'où la lumière nous vient d'habitude); mais baste! l'important c'est de savoir que la fleur, lancée d'une main sûre, a été à son adresse et qu'en atteignant le brigadier entre les deux yeux, c'est au cœur qu'elle l'a blessé.

Tout à coup un grand brouhaha se fait dans la manufacture, les commères sortent en poussant des cris et le poste d'en face prend les armes pour parer à tout événement. C'est Carmen qui, à la suite d'une discussion avec une de ses compagnes, lui a labouré le visage avec la pointe de son couteau. On l'arrête et le brigadier José est chargé par ses supérieurs de lui lier les mains et de la conduire en prison. En route, les liens se brisent et Carmen se sauve.

Nous la retrouvons à l'acte suivant dans une auberge (*posada* est peut-être plus dans la couleur espagnole), dont le maître favorise la contrebande et qui sans doute est surveillé par une escouade de lanciers. Ce sont les militaires du premier acte, à cela près que le pauvre José, condamné à un mois de cachot pour avoir laissé échapper la prisonnière, a perdu ses galons de brigadier.

Son amour pour Carmen se réveille et avec l'amour la jalousie. Don José provoque son lieutenant en combat singulier et le blesse d'un coup de pointe, ce qui est pour lui un arrêt de mort. Il avait favorisé la fuite de Carmen, Carmen le protège à son tour et lui

donne rendez-vous dans la montagne, où nous le retrouvons à l'acte suivant au milieu d'une troupe de contrebandiers.

Je ne dois point négliger de vous dire que le brigadier don José, j'allais dire le caporal, a une payse qui lui parle souvent de sa vieille mère et joue auprès de lui un rôle d'ange gardien. Hélas! la pauvre enfant, courageuse au point de venir rejoindre son fiancé dans la gorge sauvage qui lui sert d'asile et où il se trouve en assez mauvaise compagnie, en est pour ses frais de morale et de conversion. Carmen trouble leur tête-à-tête. Et, dans la montagne comme dans l'auberge, nouvelle scène de jalousie et duel au couteau.

Le dernier cavalier distingué par Carmen est un picador dans le roman et un toréador dans la pièce. Elle a quitté la tente de don José pour venir assister aux prouesses du beau Lucas. C'est sur la place où est le cirque que José et Carmen se rencontrent et qu'après une explication qui ne laisse aucun doute sur l'infidélité de la gitanella, celle-ci tombe frappée par le couteau de don José.

Le dénouement, tel qu'il est raconté par Mérimée, est beaucoup plus poétique.

« Nous étions dans une gorge solitaire...

» — Tu aimes donc Lucas? lui demandai-je.

» — Oui, je l'ai aimé comme toi, un instant, moins peut-être que toi.

» A présent je n'aime plus rien et je me hais pour t'avoir aimé.

» Je me jetai à ses pieds, je lui pris les mains, je les arrosai de mes larmes.

» — Pour la dernière fois, m'écriai-je, veux-tu rester avec moi?

» — Non! non! non! dit-elle en frappant du pied. » Et elle tira de son doigt une bague que je lui avais donnée et la jeta dans les broussailles. Je la frappai deux fois : elle tomba au second coup sans crier. Je crois voir encore son grand œil noir me regarder fixement, puis il devint trouble et se ferma. Je restai anéanti une heure assis devant ce cadavre. Puis je me rappelai que Carmen m'avait dit souvent qu'elle aimerait à être enterrée dans un bois. Je lui creusai une fosse avec mon couteau et je l'y déposai. Je cherchai longtemps sa bague et je la trouvai à la fin. Je la mis dans la fosse auprès d'elle avec une petite croix. Peut-être ai-je eu tort. Ensuite, je montai sur mon cheval, je galopai jusqu'à Cordoue et, au premier corps de garde, je me fis connaître.

On a pensé peut-être que les spectateurs de l'Opéra-Comique ne seraient pas fâchés, après avoir vu le vice puni, de voir se dresser immédiatement sur la tête du meurtrier le glaive de la justice; et c'est sans doute à cause de cela que le dénouement a lieu dans le voisinage du cirque où, au premier signe, le rideau s'écarte pour laisser passer une honorable compagnie d'alcades et de corrégidors.

M. Bizet, après *Djamileh*, s'est mis à réfléchir sur la difficulté de faire apprécier par le public les délicatesses d'une œuvre fine, distinguée et ayant une cer-

taine saveur poétique. Et à la suite de ses réflexions il a écrit la partition de *Carmen*. Ce préambule, d'ailleurs très court, nous dispense d'établir la moindre comparaison entre *Carmen* et *Djamileh*.

Dans *Carmen*, le compositeur n'a guère pu se dispenser de chercher la couleur espagnole. Ses souvenirs l'y ont aidé. Ceci n'implique nullemenl le reproche de réminiscence ou de plagiat qu'il serait absolument déplacé d'appliquer à un compositeur d'autant de talent et d'imagination que M. Bizet. Je veux dire seulement que les castagnettes de Carmen doivent nécessairement faire penser à d'autres castagnettes, parce qu'il n'y a pas beaucoup de nouveaux effets ni de nouvelles ressources à attendre d'un tel instrument.

La chanson du premier acte, avec sa phrase chromatique si originale, vient en droite ligne de l'Amérique du Sud; on la chante beaucoup à la Havane; on la chantera beaucoup à Paris :

Si tu ne m'aimes pas, je t'aime;
Si je t'aime, prends garde à toi.

C'est charmant en vérité, surtout avec le secours que prête à la mélodie l'ingénieux accompagnement de l'orchestre. M. Bizet est passé maître dans l'art de l'instrumentation et nul n'a plus que lui le secret des fines harmonies et des jolis accouplements de timbres. Je le lui ai dit à propos de *Djamileh*, à propos de l'*Arlésienne* qui est un bijou; je puis bien le lui répéter à propos de *Carmen*. Mais pourquoi, après avoir fait chanter Carmen comme une Espagnole, n'a-t-il pas

pensé que l'occasion était toute naturelle de lui faire chanter aussi un air de ce pays de Bohême qui est le sien? Le contraste eût été intéressant et M. Bizet n'avait pas besoin d'emprunter la zymbala des frères Parkas pour nous donner, dans tout son parfum pittoresque, quelque échantillon de ces étranges mélopées particulières aux filles d'Égypte et qui, d'après Liszt, « peuvent porter l'ivresse même dans des cerveaux que leurs poses séductrices ne troubleraient pas ».

Faut-il faire maintenant une analyse détaillée de la partition de *Carmen*? Le lecteur n'a pas, je le sais, pour ces sortes d'analyses qui demandent l'emploi de termes techniques, un goût excessif. J'aime mieux citer les morceaux que le public a particulièrement bien accueillis, et qui doivent être pour cela les mieux réussis.

On a bissé le *havanera* du premier acte : le chœur des cigarières est fort joli et il y a d'excellents passages dans le duo entre Carmen et Don José! Écoutez attentivement ce délicieux dialogue de clarinette et de basson que l'orchestre exécute pendant l'entr'acte, et convenez avec moi que l'air d'Escamillo (c'est le picador auquel les auteurs n'ont pas voulu conserver le nom un peu trop pastoral de Lucas), convenez avec moi que, cet air étant donné, il est impossible de le mieux chanter que ne l'a fait M. Bouhy. Ajoutons au bilan du second acte un duo scénique fort remarquable et un petit quintette admirablement écrit. Au troisième acte, je citerai la marche de nuit des contrebandiers et la marche de Micaëla (c'est la fiancée de don José); et enfin, à l'acte

suivant (c'est le dernier), la marche des picadors déjà entendue dans l'introduction, l'ariette chantée par Escamillo et la grande scène finale, dans laquelle les éclatantes fanfares du cirque forment un contraste saisissant et dramatique avec la mort de Carmen.

Mais Carmen n'est pas morte, et à l'Opéra-Comique on en a vu bien d'autres qui sont revenues d'aussi loin.

(*Journal des Débats.*)

GEORGES BIZET

(13 juin 1875.)

Nous avions laissé notre pauvre ami Georges Bizet en pleine convalescence d'une affection dont le malade ne s'inquiétait guère, dont personne ne s'inquiétait autour de lui : le lendemain même de notre arrivée à Paris, il était mort. Y a-t-il quelque chose de plus triste, de plus douloureux, de plus épouvantable que la mort de ce jeune homme frappé en plein bonheur, en plein succès? Par son talent, par l'alliance qu'il avait contractée, par l'élévation de son esprit et la droiture de son caractère, il nous semblait désigné pour remplir les plus hautes fonctions et pour recueillir des succès et des honneurs bien plus grands encore que ceux qu'il avait obtenus. Je ne connais pas d'artiste qui fût mieux doué que lui. Son grand mérite à mes yeux, c'était d'avoir oublié les glorieux mais faciles succès d'école, pour mûrir son talent au contact de maîtres dont le respect pas plus que l'admiration ne lui avaient

été enseignés. Et dans ce commerce journalier avec de grands génies méconnus, ou du moins très contestés, l'homme et l'artiste s'étaient également fortifiés. Ah! je me souviens de son enthousiasme après la répétition des *Troyens* à laquelle, plus favorisé que moi, il avait pu assister. Il me l'écrivit à Bade, où, l'année d'avant, nous avions passé de si bonnes heures ensemble, sous les frais ombrages de Ludwigsbaden. Et il s'empressait de me communiquer ses impressions, car il savait combien la gloire de Berlioz m'était chère.

Mais, tout en suivant l'art musical dans ses métamorphoses et tous ses progrès, Bizet restait fidèle à la religion du passé, et d'autant plus facilement qu'il savait en retrouver la trace chez ces mêmes maîtres que l'ignorance ou la malveillance représentent comme des dissidents égarés et fort dangereux. La solide éducation qu'il avait reçue dans la classe d'Halévy l'avait familiarisé de bonne heure avec les productions classiques les plus abstraites, et, dans cette étude constante des anciens maîtres, son talent de pianiste lui fut d'un grand secours. Il lisait une fugue de Bach ou de Hændel, et la partition d'orchestre la plus compliquée, aussi facilement que d'autres déchiffrent, dans quelque opéra moderne, une cavatine ou une chanson. Je n'ai pas connu de musicien qui fût plus sûr de lui et d'une mémoire aussi prodigieuse. Certes, il ne s'en vantait pas, mais tout le monde le savait. Est-il donc vrai que nous ne le verrons plus, que nous ne l'entendrons plus? C'est un grand vide qui s'est fait parmi nous; ses aînés le tenaient en haute estime et étaient fiers de ses

suffrages ; les plus jeunes que lui connaissaient le prix de ses leçons et de ses enseignements. Il y avait de l'entraînement dans sa façon de louer une belle œuvre et une réserve de bon goût dans la critique qu'il faisait d'un ouvrage qui ne lui plaisait qu'à demi. Je sais bien, moi qui l'ai connu tout jeune, à son retour de Rome, je sais bien qu'à ce moment il passa par une période de fougue intempestive et d'irritabilité que l'incident le plus futile excitait. Et alors, prompt à mettre flamberge au vent, il se faisait le champion de quelque chose ou de quelqu'un sans qu'il y eût ni provocation, ni outrage. On le câlinait, on le désarmait avec une bonne parole, que son bon cœur entendait toujours. Et, plus tard, il confessait que dans ces rodomontades dont le souvenir le faisait sourire, dans ces estocades qui fort heureusement ne frappaient le plus souvent que le vide, il n'y avait autre chose qu'une grande exubérance de jeunesse et beaucoup de moulins à vent. Mais combien d'artistes que leur tempérament encore plus que leur conviction a entraînés dans des erreurs de ce genre, véritables feux follets qui s'évanouissent aux premières lueurs du jour ! Bizet se maria : il épousa la fille de son maître, et alors, dans cette jeune tête, les idées les plus sérieuses vinrent se grouper en même temps que son cœur était occupé tout entier par la plus pure des affections. Ce fut une transformation absolue, sincère, presque une conversion, dont s'étonnèrent ceux qui ne savaient pas tout ce qu'il y avait de droiture, de délicatesse et de sensibilité dans cette charmante nature. Ce fut aussi, pendant

sept années, un bonheur que rien ne vint troubler. Aujourd'hui, dans une modeste retraite, dont seuls quelques amis connaissent le chemin, un enfant joue, inconscient du malheur qui l'a frappé, et une jeune femme, abîmée dans sa douleur, tourne vers le ciel ses grands yeux noyés de larmes. Ce tableau, je l'ai vu, et je ne crois pas jamais avoir éprouvé une plus poignante émotion.

Que tous ceux qui assistaient à la cérémonie funèbre, que tous ceux qui accompagnaient le corps de notre pauvre ami disent s'il y eut jamais autour d'un cercueil une foule plus attristée, plus recueillie. On sentait bien que celui qui s'en allait ne laissait que d'affectueuses sympathies et n'emportait que des regrets. On se disait que le malheur de l'avoir perdu était d'autant plus grand que sa carrière avait été plus courte, et l'on songeait à la fois à sa jeune renommée et à toutes les espérances qu'il emportait avec lui. Dans la nef de l'église, ses chants avaient un caractère de grandeur, une élévation de pensée, une noblesse de forme qu'au théâtre ou au concert ils n'eurent jamais au même degré. Et j'en ai vu plus d'un au milieu de l'assistance qui étouffait un sanglot, pour laisser échapper de ses lèvres, de son cœur, un murmure d'admiration. Ces fragments de *l'Arlésienne*, le chef-d'œuvre du jeune maître, ce duo des *Pêcheurs de perles*, inspiration extatique et presque religieuse, transformé en *Pie Jesu*, cette marche funèbre de la belle ouverture de *Patrie*, ces réminiscences de *Carmen* soupirées par les jeux les plus doux de l'orgue, semblaient révéler

des beautés inconnues, même à ceux qui les connaissaient le mieux. Non, la mort n'a pas tout emporté; non, la tombe n'a pas tout englouti, puisque l'âme du grand compositeur s'était à peine envolée que son œuvre grandissait déjà.

Je suis bien sûr que tous les amis de Georges Bizet s'associeront au témoignage de remerciement que je veux donner ici à M. Pasdeloup. Il était à Caen lorsque la triste nouvelle lui est parvenue : le même jour il arrivait à Paris et quelques heures lui suffisaient pour organiser la solennelle et touchante manifestation du lendemain. Chaque membre de l'orchestre des Concerts populaires s'empressait de répondre à l'appel de son digne chef, et c'est ainsi que l'auteur de *Patrie* et de *l'Arlésienne* a été honoré par ceux qui ont le plus contribué à la popularité et au succès de ses belles œuvres. Je n'ai pas attendu que Georges Bizet fût mort pour le louer. Voici ce que j'écrivais après l'ingénieuse transformation de *l'Arlésienne*[1] :

« Je ne sais ce qu'il adviendra du drame de M. Daudet, si tôt disparu de l'affiche de Vaudeville, mais je sais bien que la partition de Georges Bizet restera comme une des œuvres les plus exquises et les plus finement travaillées de ce jeune compositeur, et la meilleure preuve en est dans ce succès qu'ont obtenu, dimanche dernier, au Cirque d'Hiver, les principaux morceaux de *l'Arlésienne*, dont l'auteur, à l'aide de quelques retouches et de quelques soudures pratiquées d'une

1. Voir aussi page 291.

main habile, a fait comme une suite d'orchestre. Certes ceux qui n'ont pas vu représenter la pièce de M. Daudet n'ont pu se rendre compte de l'affinité qui existait entre l'action du drame et l'œuvre du musicien, mais ils ont pu apprécier du moins la valeur musicale des inspirations de M. Bizet, l'élégance et la clarté de son style, tout ce qu'il y a d'imprévu et de hardi dans ses combinaisons harmoniques, et avec quel art il sait manier l'orchestre. On avait bissé frénétiquement un *andante* de Haydn et applaudi du bout des doigts la symphonie en *mi bémol*, de Schumann, si bien qu'on pouvait craindre que le vent, ce jour-là, ne soufflât pas en faveur de la nouvelle école. Il n'en a rien été heureusesement et le menuet de M. Bizet, morceau charmant et d'une grâce un peu archaïque, a été bissé avec tout autant d'unanimité et d'entrain que le célèbre *andante* de Haydn.

« Assurément je ne veux point me faire passer pour prophète, écrivais-je au lendemain de la première représentation de *l'Arlésienne*, mais je n'hésite pas à prédire que celui qu'on appelait, il y a quelques années à peine, le petit Bizet, comme on disait autrefois le petit Auber, sera dans un avenir prochain un des maîtres de l'école française. »

Hélas ! ma prédiction n'a pas été réalisée et cet avenir n'a pas même été jusqu'aux limites qui séparent la jeunesse de l'âge mûr. Encore une œuvre, *Carmen*, et puis la mort est venue. Mais, pour un artiste de la trempe de Georges Bizet, la mort ce n'est pas le silence, ce n'est pas l'oubli. Il laisse, outre les

partitions des *Pêcheurs de Perles*, de *la Jolie fille de Perth*, de *Djamileh*, de *l'Arlésienne*, de *Carmen*, deux grands ouvrages dont l'un est entièrement achevé. M. Carvalho avait encouragé ses débuts et deux fois lui avait donné d'occasion de se signaler : M. Pasdeloup lui avait donné une place parmi les maîtres dont les œuvres défraient ses concerts ; M. Du Locle l'avait accueilli avec un empressement flatteur, avec une bienveillance que pouvaient se partager l'homme et le musicien : le succès venait de l'en récompenser. Après *Carmen*, Bizet s'était assuré tout naturellement du concours de ses spirituels collaborateurs, Ludovic Halévy et Henri Meilhac, pour une œuvre de même importance. Mais l'Opéra, encombré de richesses, n'a jamais daigné jeter les yeux sur ce grand et solide musicien qu'il eût bien certainement, dans quelques années, appelé à lui. L'histoire jugera plus sévèrement qu'on ne le pense cette indifférence avec laquelle une administration omnipotente et orgueilleuse de ses profits regarde se morfondre tout autour d'elle ces talents qu'un peu de sollicitude eût promptement développés, et auxquels elle ne laisse d'autre consolation que le dédain de la spéculation triomphante et l'amour de cet art qui intéresse si peu [1].

(*Journal des Débats.*)

1. Voici une curieuse anecdote notée par Reyer dans un feuilleton du 21 novembre 1875, sur la reprise de *Carmen* : « En écoutant le *trio des Cartes*, au troisième acte, quelques personnes se souvenaient d'une histoire étrange qui peut-être a déjà été racontée. Un soir madame Galli-Marié ressentit une impression inaccoutumée en lisant dans son jeu des présages de mort. Son cœur battait à rompre, et

il lui semblait qu'un froid malsain était dans l'air. Rentrée dans la coulisse, après des efforts violents pour aller jusqu'à la fin du morceau, elle s'évanouit. Quand elle revint à elle, on essaya de la calmer, de la rassurer, la même pensée l'obsédait toujours, le même pressentiment la troublait. Mais ce n'était pas pour elle qu'elle avait peur : elle chanta donc, puisqu'il fallait chanter. Le lendemain, madame Galli-Marié apprenait que, dans la nuit, Bizet était mort ! Je sais bien que les esprits forts hausseront les épaules. Mais nous n'en étions pas moins fort émus, en écoutant, l'autre soir, le *trio des Cartes*, au troisième acte de *Carmen* ! »

VERDI

OTELLO

(*Théâtre de la Scala*, 11 février 1887.)

L'immense salle était comble. Aux six rangs de loges s'étalaient de riches toilettes ; les diamants scintillaient et je veux ajouter par galanterie que des feux plus éclatants encore brillaient dans les yeux noirs des belles Milanaises. Au moment de la magnifique ovation faite à l'illustre maître, quand trois mille vivats l'ont salué, quand les mouchoirs se sont agités, quand le public s'est levé frémissant d'enthousiasme, le spectacle était grandiose, superbe et j'avoue que je n'avais jamais rien vu de pareil : nous sommes beaucoup plus réservés dans nos manifestations artistiques. Verdi, d'ailleurs, n'est pas seulement acclamé en Italie parce qu'il est le musicien le plus renommé et le plus populaire de la péninsule, mais aussi parce qu'il est un grand patriote. Et voici en quels termes, dans un éloquent discours et dit en excellent français, s'est

exprimé le syndic de Milan au banquet offert à la presse par les éditeurs Ricordi :

« ... Vous, messieurs les étrangers, vous êtes venus rendre hommage à une des individualités les plus pures et les plus nobles de notre patrie; vous êtes venus applaudir le grand maître qui, toujours jeune dans sa robuste vieillesse, vient de couronner par un nouveau chef-d'œuvre un demi-siècle de gloire.

» Vous, messieurs, vous admirez le génie de Verdi, mais vous ne pouvez pas savoir de quel amour respectueux l'Italie entoure son nom; l'Italie honore en lui le grand artiste qui, dans les jours de la douleur et de l'oppression, a su, par ses chants sublimes, adoucir sa tristesse et soutenir son courage; l'homme qui n'a jamais courbé la tête ni devant les menaces, ni devant les flatteries, l'homme qui, dans les temps les plus difficiles, a fait toujours respecter la dignité de l'art italien, l'homme enfin dont la vie irréprochable, laborieuse et modeste est pour tous, grands et petits, le plus noble des exemples... »

Des applaudissements frénétiques ont accueilli ce passage de la belle improvisation de M. le commandeur Vegié : les mains se sont serrées, les verres se sont choqués et on a porté un toast homérique à la gloire de Verdi absent.

Car le maître n'était pas parmi nous : les nombreux rappels de la veille, genre d'ovation auquel un compositeur italien ne peut absolument pas se soustraire, et Verdi moins que tout autre; les manifestations de la foule sous le balcon de l'hôtel qu'il habite, les

félicitations auxquelles il avait été obligé de répondre, tout cela l'avait fatigué, lui avait donné le désir de s'isoler et de savourer dans la plus stricte intimité la joie de son triomphe.

Verdi avait songé depuis bien des années à prendre encore une fois dans l'œuvre de Shakespeare le sujet d'un nouveau poème d'opéra. Il a hésité longtemps entre *le Roi Lear* et *Otello*, auquel son respect pour Rossini l'empêchait tout d'abord de donner la préférence. Mais que de-précédents ne pouvait-il pas invoquer pour dissiper ses scrupules! Rossini lui-même n'avait-il pas après Païsiello écrit *le Barbier de Séville*? *Otello* fut donc choisi et la manière dont le sujet a été traité par M. Boïto, sa fidélité au texte de Shakespeare, son sentiment profond des situations dramatiques écartent toute espèce de rapprochement avec le livret quelque peu banal dont Rossini s'est inspiré.

Je n'ai pas besoin de présenter aux lecteurs de ce journal, l'auteur du poème d'*Otello* et de la partition de *Mefistofeles*, un ouvrage populaire en Italie et qui a fait le tour de l'Europe. Les Parisiens ont eu toute liberté d'aller l'applaudir à Bruxelles. Poète d'une rare élégance, musicien original et hardi, homme charmant et des plus sympathiques, M. Boïto, très jeune encore, a conquis dans son pays et même ailleurs un double renom de compositeur et de librettiste. Ce qu'il y a de remarquable, dans le poème d'*Otello*, c'est qu'on y trouve condensées avec une rare habileté les situations capitales et même les mots caractéristiques du drame shakespearien. Le personnage de Iago surtout y est

représenté avec une vigueur de ton, avec une énergie d'accent qui ont dû éveiller l'inspiration toujours vigoureuse souvent même un peu violente, du dramatique compositeur dont l'œuvre, de *Nabucco* à *Aïda* et à *Otello*, embrasse près d'un demi-siècle de succès et d'efforts.

M. Boïto, laissant de côté tout le premier acte de Shakespeare, entre un peu brusquement dans l'action par la scène qui est du reste la véritable exposition du drame, l'arrivée d'Otello à Chypre au milieu d'une tempête. Sur la plage où quelques-uns des principaux personnages de la pièce se trouvent réunis, mêlés à la population chypriote, la galère ducale aborde, et, comme par enchantement, la tempête s'apaise, le ciel se rassérène et un feu de joie s'allume. Sous la treille illuminée d'une taverne faisant face au château, Iago et Cassio s'attablent et emplissent leurs verres. Une scène d'ivresse s'ensuit dans laquelle Cassio ayant tout à fait perdu la raison cherche querelle à Montano et croise le fer avec lui. Iago a fait sonner le tocsin pour jeter l'épouvante dans l'île : Otello apparaît alors bientôt suivi de Desdemone et, pour punir l'auteur du tumulte, l'agresseur dont l'épée a grièvement blessé Montano, il retire à Cassio son grade de capitaine. On sait que de cet épisode découlent toutes les péripéties du drame. Au commandement du chef de l'armée vénitienne, le peuple s'éloigne et Otello chante avec Desdemone un hymne d'amour sous le ciel où les étoiles viennent de reparaître et où Vénus resplendit : *Venere splende*. Et, amoureusement enlacés, ils s'éloignent.

Le second acte nous conduit dans un pavillon

attenant au jardin du palais. Iago conseille perfidement à Cassio d'aller demander à Desdemone, qui en ce moment même passe au fond du théâtre, d'intercéder pour lui auprès d'Otello. Et, quand celui-ci survient, Iago lui montre Cassio quittant vivement Desdemone, comme s'il redoutait d'être surpris avec elle. C'est le premier éclair de jalousie que le traître fait jaillir dans le cœur de sa victime.

Les habitants de Chypre viennent offrir des présents à Desdemone; le librettiste et le compositeur ont placé là un chant de fête comme un contraste à la scène qui précède et à celle qui suit. La scène qui suit est celle où Desdemone laisse tomber son mouchoir, aussitôt ramassé par Émilia qui, avec un vague pressentiment de la mauvaise action que son mari lui fait commettre, le livre à Iago.

L'acte se termine par les perfides insinuations de Iago, le récit menteur du songe de Cassio, et le serment que font ensemble Otello et Iago, le premier de venger l'injure qu'il croit avoir reçue, le second de l'aider dans l'accomplissement de sa vengeance. On retrouve ici ce passage si émouvant de la tragédie de Shakespeare dans lequel Iago s'écrie, agenouillé auprès d'Otello à genoux : « Soyez témoins, vous lumières toujours brûlantes au-dessus de nous, vous éléments qui vous pressez de toutes parts! soyez témoins qu'ici Iago voue l'activité de son esprit, de son bras, de son cœur, au service d'Otello outragé. Qu'il commande, et l'obéissance de ma part sera tendresse d'âme, quelque sanglants que soient ses ordres. »

Troisième acte : la grande salle du château de Chypre, vaste nef entourée de colonnes qui auront tout à l'heure un rôle dans l'action : *il fazzoletto! il fazzoletto!* Otello, dont le regard chargé de menaces terrifie la malheureuse Desdemone, lui réclame avec violence le mouchoir déjà furtivement placé par Iago dans la chambre de Cassio. Et Desdemone, ne comprenant pas l'importance qu'attache son mari à la disparition de ce premier gage de leur amour, continue à intercéder pour Cassio, exaspérant ainsi de plus en plus la jalousie du More : « Jure, lui dit-il, que tu es une épouse fidèle, jure et damne-toi. » Puis, au comble de la fureur, il la traite de courtisane et la chasse brutalement.

Ici se place un douloureux monologue d'Otello que nous aurons à citer comme un des morceaux les plus saisissants de la partition. Iago paraît ensuite, annonçant Cassio et invitant Otello à se cacher pour entendre la conversation qu'il va avoir avec le jeune officier. Et tandis que celui-ci, excité par Iago, racontera joyeusement ses amours avec Bianca, Otello croiera qu'il parle de Desdemone et sera confirmé dans ses soupçons par la vue du mouchoir que Cassio tient dans sa main en demandant à Iago de qui il peut l'avoir reçu.

Dans une scène très dramatique et très développée, un envoyé de Venise vient annoncer à Otello que la Sérénissime République le rappelle et qu'il doit remettre son commandement à Cassio. Dès ce moment germe dans l'esprit d'Otello la pensée de tuer Desdemone, dont l'ordre souverain du Grand-Conseil l'oblige

à se séparer. Une scène violente s'ensuit dans laquelle Otello jette brutalement à terre Desdemone, puis tombant à son tour comme foudroyé par la colère, il n'entend pas le cri de triomphe poussé par Iago, comme une réponse ironique aux vivats qui retentissent au dehors : « Gloire à Otello, au lion de Venise ! »

Le quatrième acte ne renferme guère que deux scènes : dans la première, Desdemone chante la chanson du saule que, tout enfant, elle avait apprise de la pauvre servante Barbara. Puis elle congédie Émilia, et, s'agenouillant devant son prie-Dieu, chante une prière à la Vierge dont les premiers et les derniers vers sont la traduction littérale de l'*Ave Maria* liturgique.

A peine est-elle étendue sur son lit qu'Otello paraît, la réveille par un baiser et, sourd à toute supplication et à toute plainte, la prend dans ses bras et l'étouffe. Émilia rentre et démontre en quelques vers rapides à Otello l'innocence de Desdemone. Le More se frappe alors et expire après avoir mis un dernier baiser sur les lèvres de celle qu'il a tant aimée :

Pria d'ucciderti... Sposa... ti baciai.
Or morendo... nell'ombra... ov'io mi giacio...
Un bacio... un bacio... un altro bacio...

Nous ferons remarquer qu'Iago, dont il est peu question dans notre analyse, remplit dans l'opéra le rôle du protagoniste, à cause de l'importance musicale du rôle que le compositeur lui a donné. Aussi les auteurs se sont-ils longtemps demandé s'ils n'appelleraient pas leur ouvrage du nom d'Iago. Ce n'est assurément pas M. Victor Maurel qui s'y serait opposé.

Au premier accord vigoureusement attaqué par les cent musiciens de la Scala, j'ai reçu comme une commotion électrique. Ah! le bel ensemble! et la merveilleuse sonorité! On en compte soixante-dix, rien que pour le quatuor, pour le quatuor, l'âme de l'orchestre, et tous sont des exécutants de premier ordre, les altos n'étant point, comme ailleurs, d'anciens violons fatigués. L'énergie et la précision dans l'attaque, la vigoureuse observation des nuances indiquent bien que chacun est attentif et que le chef d'orchestre veille. Je l'avais connu autrefois à Paris ce vaillant chef, cet éminent musicien, lorsqu'il vint à la tête de son harmonieuse phalange, il y a une dizaine d'années. Et je l'ai retrouvé toujours le même, avec la même énergie et la même autorité, maître absolu dans son domaine, interprète incorruptible de la pensée du compositeur.

La confiance de M. Verdi dans le talent de M. Franco Faccio est absolue, et bien justifiée, croyez-moi. A la Scala comme dans tous les théâtres de l'Italie, le chef d'orchestre est placé en avant de ses musiciens, de façon à les tenir constamment sous la double influence de son geste et de son regard. C'est un usage qui a du bon et que nous adopterons peut-être quelque jour.

Je ne puis avoir loué le chef d'orchestre et me taire sur le mérite des chœurs. Ils sont une centaine aussi, hommes et femmes, qui chantent avec de fraîches et solides voix, avec entrain et avec conviction; ce n'est pas seulement dans les grands ensembles que ce chœur est remarquable, mais aussi dans les menus détails, et il y a dans *Otello* tel passage syllabique et dialogué

qui, écrit dans un mouvement rapide, a été exécuté avec une étonnante perfection.

Me voilà encore en présence d'une œuvre qui, bien que n'ayant pas des dimensions très vastes, est trop considérable pour que je me permette de l'analyser et surtout de la juger après ne l'avoir entendue qu'une seule fois. Dieu sait pourtant avec quelle attention, avec quel intérêt je l'ai écoutée et quel vif intérêt j'ai pris à la lecture de la partition Je m'attendais bien à ce que Verdi nous dirait autre chose que ce qu'il nous avait dit dans *Aïda*. Mon attente a été singulièrement dépassée. Si les quelques formules particulières au génie du maître se retrouvent dans *Otello*, le plan général de l'œuvre est conçu dans une forme toute moderne, et les scènes, sans autres désignations particulières, s'y enchaînent selon les lois dramatiques nouvelles, c'est-à-dire logiquement et sans interruption. Les chanteurs n'y ont rien perdu : on a bien trouvé tout de même, çà et là, quelque temps d'arrêt et l'occasion propice pour les applaudir. Je crois d'ailleurs que le tempérament du peuple italien s'accommoderait difficilement de l'obligation qui lui serait imposée d'attendre la fin d'un acte pour laisser éclater son émotion et exprimer son enthousiasme.

Si le caractère fier et indépendant de Verdi le préserve contre tout danger d'imitation servile, sa vaste intelligence ne peut le laisser indifférent au mouvement qui s'accomplit sous ses yeux. Et tout en conservant sa personnalité, il la rajeunira, la renouvellera et donnera au monde étonné le rare et beau spectacle d'un

grand artiste qui, arrivé au faîte de la renommée, tente un effort suprême pour s'élever plus haut encore. Après *Don Carlos*, *Aïda*; après *Aïda*, *Otello*. Je vous l'ai dit et vous le saviez comme moi, Verdi, aujourd'hui au comble de la gloire, ne pouvait se mettre à la remorque de personne et lui, le maître admiré, se faire le disciple de quelqu'un. Ne cherchez donc pas, dans son œuvre, l'emploi de procédés qui aisément lui seraient devenus familiers, à lui aussi bien qu'à d'autres, qui, s'ils ne les ont pas inventés, ont su du moins s'en servir. N'y cherchez pas davantage certains traits caractéristiques dont l'inspiration du compositeur eût peut-être été troublée dans sa saveur comme dans son originalité. Mais le vieux moule s'est brisé, les vieilles traditions se sont évanouies et de nouveaux horizons ont été entrevus, par une lumière incertaine, vers lesquels Verdi, ainsi que l'ont fait de plus jeunes et de moins illustres que lui, devait à son tour résolument marcher. Qu'il s'égarât en route, ce n'était pas à craindre, bien qu'il n'eût pas le fil, je veux dire le motif conducteur pour le guider.

Eh bien ! non, il n'y a pas de *leitmotiv* dans *Otello*, et l'orchestre, si riche qu'il soit d'ingénieuses combinaisons et de fréquentes sonorités, n'y prendra jamais sur le chant une place prépondérante. Cela dit suffisamment, je pense, que la partition d'*Otello*, malgré les tendances qui y sont bien évidentes et le parti pris de sacrifier les moindres effets de convention à la vérité dramatique, ne peut éveiller aucun rapprochement, aucune comparaison avec des œuvres lyriques qui sont

d'un ordre et d'une essence tout différents, et laisser croire surtout que le compositeur, en modifiant sa manière, a oublié un seul instant le souci de sa personnalité. La personnalité de Verdi n'est-elle pas assez vaste, assez puissante pour qu'elle puisse se manifester autrement que par des cabalettes et de vigoureux unissons? On ne chante même plus à la tierce dans *Otello*, et c'est à peine si, dans le poétique duo qui termine le premier acte, les voix sont disposées autrement que ne l'exige le développement rationnel d'un long dialogue amoureux. Ce duo, chanté sous un ciel tout plein d'étoiles, au bord d'une mer apaisée, est une page délicieuse, d'un charme irrésistible, très variée d'expression et écrite pourtant avec d'insignifiantes altérations de mouvements. Le motif d'orchestre qui se déroule sous ces mots : « un bacio, un bacio », se retrouvera au dénouement de la pièce pendant qu'Otello mourant mettra sur la lèvre glacée de Desdemone un dernier baiser. Et je crois bien que c'est là un des rares rappels de phrase à signaler dans la partition.

Dans la tempête qui fait à l'ouvrage une introduction si pittoresque et si mouvementée, nous avons remarqué la façon dont les voix sont groupées et suivent les péripéties indiquées par le travail symphonique. N'est-il pas d'une nécessité absolue, dans une œuvre dramatique, de donner au chœur un rôle actif qui le force à sortir de sa traditionnelle immobilité? Et Glück ne nous en a-t-il pas donné un exemple frappant et bon à suivre dans la tempête d'*Iphigénie en Tauride*?

Le chœur chante autour du feu de joie qu'il vient

d'allumer : le dessin de l'orchestre devient pétillant et léger; le rythme s'accentuera pour accompagner la chanson à boire d'Iago et la belle et émouvante scène de l'ivresse interrompue par l'arrivée d'Otello. C'est au commencement du second acte qu'est placé le Credo du blasphème que M. Boïto a cru devoir, dans l'intérêt du drame lyrique, et pour donner un plus grand relief au caractère d'Iago, ajouter au texte shakespearien. Je me hâte de dire que le compositeur a trouvé là l'occasion d'écrire un des morceaux les plus saillants de la partition :

Credo in un Deo crudel che m'ha creato
Simile a se, e che nell' ira io nomo...

Le trémolo des instruments à cordes qui s'agite sous ces mots énergiquement psalmodiés produit le plus saisissant effet. La grande scène dans laquelle Iago éveille les soupçons d'Otello est suivie d'un chœur élégant et gracieux dont les strophes sont séparées par un intermède qu'accompagnent des mandolines et des guitares placées sur le théâtre. Viennent ensuite les premiers reproches d'Otello à Desdemone suivis du vol du mouchoir donnant lieu à un quatuor ou, pour mieux dire, à deux scènes juxtaposées constituant un des rares morceaux d'ensemble de la partition.

L'opéra étant une succession non interrompue de scènes, je ne puis guère désigner autrement les différentes pages que je signale un peu au courant de la plume. C'est donc encore sur une scène, ayant d'ailleurs dans l'ouvrage une importance capitale, que je dois

m'arrêter dans un instant. Iago raconte au More le songe de Cassio, et lui répète dans une sorte de mélopée caressante les paroles qu'il prétend avoir entendues sortir de sa bouche :

Desdemona soave! Il nostro amor s'asconda
Tanti vegliamo...
Il rio destino impreco che al Moro ti dono.

M. Victor Maurel s'est élevé dans le récit de ce songe à une vérité et à une puissance d'expression tout à fait émouvantes. Il faut être à la fois un grand chanteur et un grand comédien pour traduire avec un tel talent la pensée du poète et du compositeur.

L'acte finit brillamment par le double serment d'Iago et d'Otello unissant à la voix mâle et grave de M. Maurel le puissant organe de M. Tamagno.

A l'acte suivant, Otello réclame violemment à Desdemone le mouchoir perdu. Resté seul, il dit sur deux notes seulement un monologue dont l'orchestre exprime admirablement la douleur émue et que suit un *cantabile* se développant en une magnifique progression. Après avoir cité un très beau trio, extrêmement scénique, interrompu par les fanfares du dehors, il ne me reste à signaler que le finale de l'acte, qui est à mon avis un des morceaux d'ensemble les plus grandioses et les plus habilement traités qu'ait écrits la plume magistrale de l'illustre compositeur.

Un prélude dans lequel sont peints les sinistres pressentiments de Desdemone amène, après un court dialogue, la romance du Saule, d'une expression si touchante et d'un tour si original, l'*Ave Maria*, dont les

premiers versets sont déclamés sur une seule note qui se change en une mélodie suppliante dans l'exaltation de la prière. Cette page, d'une inspiration si pure et si pathétique, a tenu haletante et profondément émue l'immense foule des auditeurs.

Nous voici arrivés à la scène finale qui termine d'une façon si touchante un des plus beaux drames lyriques qu'il puisse être donné d'entendre et d'applaudir.

Rien n'est encore décidé pour la représentation d'*Otello* à Paris. Si l'on devait nous le donner à l'Opéra, il serait impossible de ne pas songer à M. Victor Maurel, un des plus grands artistes de ce temps-ci, et à madame Rose Caron, qui a toutes les qualités de voix, l'élégance et le charme indispensables à la personnification du poétique rôle de Desdemone.

Je crois n'avoir pas autre chose à ajouter.

(*Journal des Débats.*)

MASSENET

MARIE-MAGDELEINE

(*Odéon*, 23 avril 1873.)

Les concerts de l'Odéon n'eussent-ils servi qu'à nous révéler le drame sacré de *Marie-Magdeleine*, il faudrait louer l'institution de ces concerts. Voilà certes une œuvre remarquable, d'un coloris charmant, d'une forme exquise. Si l'on n'y voit point partout et au même degré le cachet d'une individualité bien accusée, si en quelques passages on peut trouver à reprendre à la sévérité du style, du moins ne saurait-on demander au compositeur plus de savoir, plus d'expérience, plus de finesse et d'habileté dans le maniement de l'orchestre. Nous sommes bien loin de *Don César de Bazan*. Le succès de popularité que M. Massenet avait rêvé avec cet ouvrage espagnol, dont la couleur locale et l'intention mélodique laissent également à désirer, c'est avec *Marie-Magdeleine* qu'il vient de l'obtenir. Et pourtant, dans la pensée du jeune musicien, *Marie-Magdeleine* ne s'adressait qu'à un petit groupe de

délicats. L'admirable légende chrétienne, habilement développée par le poète, a-t-elle trouvé des esprits bien préparés, en un jour de semaine sainte? C'est possible. En tout cas, j'aime mieux constater un succès de ce genre que de l'expliquer par des dispositions particulières de l'âme ou par une de ces lueurs célestes qui éclairent tout à coup l'intelligence d'une foule recueillie.

Si j'avais l'insigne honneur de diriger une de nos grandes scènes lyriques, j'aurais déjà proposé aux auteurs de *Marie-Magdeleine* de représenter leur drame sacré avec décors et costumes. Rien ne manquerait à la pompe du spectacle, si ce n'est qu'au tableau du Golgotha, afin de ménager la sensibilité des spectateurs, on verrait seulement se projeter sur la scène, comme dans le tableau de Gérôme, les grandes ombres allongées des trois crucifiés.

Mais les directeurs de nos grandes scènes lyriques ne sont guère friands de drames sacrés et d'oratorios, même quand la faveur publique les accompagne.

Il nous faut donc regretter encore une fois de plus qu'en dehors du Conservatoire, où jamais une œuvre telle que *Marie-Magdeleine* n'aurait pu se produire, nous n'ayons pas à Paris, capitale des arts et du monde civilisé, une salle de concerts spécialement affectée à l'exécution sinon à la représentation des drames religieux, oratorios, odes symphoniques ou symphonies dramatiques. La partition de M. Massenet a été exécutée au dernier concert de l'Odéon, on l'entendra peut-être une fois encore dans un concert supplémentaire, et ce sera tout. Franchement ce n'est point

là un résultat qui soit en proportion avec le mérite de l'œuvre et avec le succès qu'elle a obtenu. M. Massenet s'y attendait et, disons-le à sa louange, cela n'a pas arrêté l'élan de son zèle ni diminué la force de ses convictions, car *Marie-Magdeleine* est non seulement l'œuvre d'un artiste de talent, mais l'œuvre d'un artiste convaincu. La présence de cette admirable légende n'eût point touché une âme vulgaire, un esprit fermé à toute croyance. Chez Bach et Mozart, chez Hændel et Haydn, la foi dans l'art s'exaltait au contact de la foi religieuse, et s'ils n'avaient vu dans les sujets chrétiens ou bibliques qui les ont inspirés que de puériles superstitions, ils n'auraient point écrit leurs immortels chefs-d'œuvre.

Cela dit, sans la moindre arrière-pensée de convertir personne, j'arrive au poème de M. Gallet.

Et d'abord, esquissons le paysage éclairé par les dernières lueurs du soleil couchant. C'est aux portes de Magdala, auprès d'une fontaine que le feuillage épais d'un sycomore protège de son ombre. A travers les palmiers qui bordent la route, dans un lumineux nuage de sable, on voit s'avancer lentement la longue caravane avec son cortège de chameliers, de marchands vêtus de couleurs vives, et de soldats aux armes étincelantes; des femmes et des publicains, des pharisiens et des scribes se voient sur le chemin qui mène de Magdala à Génésareth, d'autres sont assis sur l'herbe verte et causent par groupes; les jeunes filles emplissent leurs amphores à la source limpide où les cavaliers vont venir se désaltérer.

Le soleil effleure la plaine,
L'ombre des palmiers frémissants
Glisse sur la claire fontaine
Avec des souffles caressants.
C'est l'heure du repos, l'heure délicieuse
Où, parlant au bord du chemin
A la foule silencieuse,
Nous apparait Jésus, le beau Nazaréen.

Il y a dans ce petit chœur, chanté à l'unisson et accompagné par les cors, les bassons et les clarinettes, un charme pénétrant. C'est une mélodie douce et vaporeuse, tout imprégnée des parfums d'Orient, et dans laquelle on sent passer comme le souvenir d'un saint cantique. Et plus d'une page de la partition a ce caractère de naïveté attendrie, propre aux anciens noëls, à ces noëls que tout enfants nous chantions dans l'église parfumée d'encens et embaumée de fleurs.

Les jeunes Magdaléens répondent aux jeunes Magdaléennes :

C'est l'heure où, conduisant de longues caravanes,
Passent ici les chameliers,
L'heure où les folles courtisanes
Viennent chercher l'amour des riches cavaliers.

Mais c'est à l'entrée des basses, accompagnée par le quatuor et traitée dans le style fugué, que l'opposition se fait sentir, et prépare, par une diversiôn énergique et heureusement trouvée, le retour du premier motif :

Nous allons voir encor peut-être
Cet étranger, cet imposteur,
Que les siens appellent : le Maître,
Et nous : Jésus le faux docteur!

Quelle fraîcheur d'inspiration, quelle élégance de

facture dans cette scène d'introduction que nous avons écoutée avec ravissement!

Meryem la Magdaléenne, déjà touchée par le repentir, vient revoir la place où daigna lui apparaître celui dont elle implore le retour. Qu'on nous permette de citer aussi la première strophe de la cantilène chantée par la belle pécheresse :

Avez-vous entendu sa parole bénie?
La clémence divine est inscrite en sa loi.
Quand vous en comprendrez la douceur infinie,
Ah! vous maudirez votre vie
Et vous pleurerez comme moi!

De méchantes femmes répondent par un éclat de rire à la douleur de Meryem et Judas vient à son tour lui rappeler les enchantements de sa vie passée et ses folles amours :

Écoute, Meryem; écoute
Le conseil de Judas, le conseil d'un ami :
Chasse la tristesse et le doute,
Et réveille l'amour en ton sein endormi.

Puis les scribes et les pharisiens, dans un chœur où le jeune musicien manie d'une main sûre et hardie les artifices de la fugue et du contrepoint, jettent l'insulte à la courtisane éplorée. Il y a dans le morceau d'ensemble, que dominent par instants les sanglots de Marie-Magdeleine, une vigueur d'accent, une fougue sauvage dont l'effet est des plus saisissants.

Quand les voix se sont tues, Jésus apparaît à la foule interdite et lui reproche son orgueilleuse ignorance et ses coupables erreurs. Judas et Meryem se prosternent : les scribes et les pharisiens ne peuvent s'expliquer leur

trouble devant cet homme qui les accuse et qui les maudit. « Femme, relève-toi », dit Jésus à Meryem :

Va, sois illuminée
Par la grâce d'en haut,
Et qu'à l'amour divin ton âme destinée
Soit comme un vase d'or sans tache et sans défauts.

Il lui promet d'aller la visiter dans sa maison et s'éloigne lentement, tandis que le peuple s'écarte et s'incline devant lui.

Je louerai dans ce finale l'onction mélodique de la phrase principale, mais je crois que si le compositeur avait voulu se conformer au sentiment dramatique qui lui était indiqué par la situation, il aurait cherché à établir un contraste plus accusé entre les diverses parties de l'ensemble. M. Massenet appartient par ses tendances et par son tempérament à une école qui se préoccupe beaucoup de la vérité dramatique, et qui pose en principe l'obligation de conserver à chaque personnage un caractère distinctif. Dans le finale du premier acte comme dans les autres parties de l'ouvrage, il ne me paraît pas que M. Massenet ait rigoureusement tenu compte de ce précepte.

M. Gallet, se rangeant à l'opinion de saint Grégoire contre saint Augustin, a fait de Marthe la sœur de Marie. C'est pourquoi nous voyons, au second acte, Marthe et Marie entourées de leurs servantes, attendant l'arrivée de Jésus. La maison est remplie de parfums et de fleurs. Entre les colonnes de la grande salle où est préparé le festin on aperçoit le jardin d'où doit venir Judas, puis Jésus avec ses disciples.

Les servantes chantent un petit chœur charmant, d'une grâce exquise :

Le seuil est paré de fleurs rares,
La myrrhe parfume les airs.
Sur les nebels, sur les cithares
Réveillons nos plus doux concerts.

Et quel délicieux morceau d'orchestre que celui qui sert d'introduction à ce petit chœur, quelle instrumentation pittoresque et ingénieusement colorée *alla moda antica* ! La petite flûte et la clarinette dessinent de fines arabesques sur des arpèges de harpe; cela est d'une simplicité, d'une élégance, d'une fraîcheur dont la partition au piano ne vous donnera qu'une idée très affaiblie.

Je citerai aussi en ces éloges, mais non sans faire quelques réserves, le duo entre Marthe et Judas. M. Massenet, en traitant le rôle du faux disciple un peu à la manière de Hændel, a rompu l'unité de style de son œuvre, sans donner au caractère du personnage un relief suffisant. Judas n'est ni assez humble avec Jésus, ni assez perfide avec Marthe, ni assez tendre avec Meryem.

Mais voici une ravissante phrase de la Magdaléenne :

Je ne vis que par sa pensée,
Et de trop de honte lassée
Mon âme implore son retour
Comme, languissante et brisée,
La fleur appelle la rosée
Et les premiers baisers d'un jour.

Marthe et Marie se prosternent devant le Maître :

Toi qu'un esprit sublime éclaire,
Tu daignes venir jusqu'à nous.
Alleluia !

A la seconde strophe, le violoncelle solo s'unit aux voix des deux femmes, dont la prière naïve et touchante appelle les bénédictions de Jésus.

Après un duo très bien fait, et dans lequel on pourrait tout au plus reprendre une légère réminiscence de style italien, Jésus et ses disciples adressent au Dieu d'Israël une magnifique prière sans accompagnement, morceau vraiment remarquable et d'une grande élévation. Le tableau du Golgotha, au début du troisième acte, nous a vivement impressionné. Après le chœur de l'insulte, un *allegro feroce* avec dessin persistant des premiers violons, la Madeleine s'approche de la croix pour recueillir le dernier soupir de Jésus. La terre tremble, le ciel se couvre de ténèbres, l'orchestre s'agite et gronde, le son lugubre du tam-tam se mêle à l'éclat des instruments de cuivre, et au milieu de ce grand cataclysme d'où va sortir la régénération du monde s'exhale la plainte suprême du divin rédempteur : *Consummatum est!*

Mais pourquoi M. Massenet, au lieu de se conformer au texte du poème qui fait apparaître les ombres des saints à la foule éperdue, et chanter dans la coulisse des voix invisibles, a-t-il terminé cette grande page par un chœur sautillant et joyeux : *Il est mort, il est mort l'orgueilleux prophète!*

Arrêtons ici toute critique. Le début de la quatrième partie de *Marie-Magdeleine et les saintes femmes au tombeau de Jésus* est une inspiration sublime : « O bien aimé! »

Pleure, Magdaléenne, pleure
Au souvenir du temps lointain
Où le Maître adoré vint bénir ta demeure!
Pleure, Magdaléenne, pleure!
Nous ne le verrons plus, le prophète divin.

Écoutez ce que disent ces saintes femmes et vous pleurerez comme elles, car, je vous le dis en vérité, il n'existe pas en musique quelque chose de plus tendre, de plus touchant, de plus suave et de plus pur.

Jésus, le front illuminé par un rayon divin, apparaît à la Magdaléenne.

Femme, va dire aux miens d'enseigner à la terre
La loi du Christ victorieux.

Christ est vivant! Christ est ressuscité! *Gloria in excelsis!* Un beau chœur d'allégresse termine cette œuvre gracieuse et forte, pleine d'élévation et de poésie chrétienne qui, toute proportion gardée, fera pour la jeune renommée de M. Jules Massenet ce que *l'Enfance du Christ* a fait pour la gloire d'Hector Berlioz. Que le ciel vous récompense, mon jeune et vaillant confrère, et que *Don César de Bazan* soit oublié.

(*Journal des Débats.*)

HÉRODIADE

(*Théâtre Royal de la Monnaie*, 25 décembre 1881.)

Eh bien! mon cher Massenet,

Triste exilé sur la terre étrangère,

j'espère que vous êtes content du théâtre de la Monnaie. N'avais-je pas raison dernièrement, en une circonstance où je pouvais apprécier par moi-même ce que ses mérites ont de particulier, de chanter un dithyrambe en son honneur? Trouve-t-on nulle part des directeurs remplis de plus d'égards envers le compositeur, des artistes plus vaillants et plus dociles, un orchestre mieux discipliné, conduit par un meilleur chef? « Puisque nous n'avons plus de théâtre lyrique, hélas! si le théâtre de la Monnaie veut être notre théâtre lyrique, nous ne demandons pas mieux. » C'est un vœu que les compositeurs français, même ceux qui n'oseraient aspirer à un succès aussi grand que celui d'*Hérodiade*, souhaitent aujourd'hui de voir se réaliser.

Vous auriez pu aller en Italie, *Hérodiade* étant d'abord destinée au théâtre italien; vous êtes allé à Bruxelles, assurément vous ne le regrettez pas. Tout ce que votre patriotisme peut regretter c'est que Paris n'ait pas eu la primeur de votre œuvre, mais tant de Parisiens sont venus l'entendre qu'on a pu dire en parlant de la première représentation que tout Paris y était.

Ah! quelle belle et riche mise en scène, quels beaux costumes tout ruisselants de soie et d'or et quelle perfection d'exécution surtout de la part de l'orchestre! On avait doublé, pour la solennité, les masses chorales; il y avait une bande militaire sur la scène et quatre hérauts soufflaient dans des trompettes buccines au cortège du proconsul; les filles de Manahim faisaient sonner des sistres en dansant devant le temple de Jérusalem, et, pour que rien ne manquât à la couleur locale, une voix chantait, dans le sanctuaire, la prière hébraïque : *Schemah Israël*, dictée à M. Massenet par un prêtre juif. Et telle la partition a été apportée au théâtre de la Monnaie, telle elle a été exécutée, *sans qu'on y ait changé, retranché ou ajouté une seule note.*

A quoi sert-il donc que MM. Stoumon et Calabresi, les directeurs du théâtre de la Monnaie, soient l'un et l'autre de parfaits musiciens?

Nous dirons tout à l'heure ce qu'est la partition et ce qu'elle vaut. Occupons-nous tout d'abord du poème.

D'où vient-il ce poème d'*Hérodiade* signé de deux noms presque aussi inconnus l'un que l'autre? De Milan. C'est sur la demande d'un éditeur italien que M. Zanardini l'avait tiré d'un des « Trois contes » de

Gustave Flaubert : *Hérodias*. Voici Jaokanann, c'est-à-dire Jean et Phanuel l'Essénien ; voici Hérode Antipas le tétrarque, et Vitellius l'envoyé de Tibère ; voici Hérodias et Salomé, la mère et la fille, dont la reconnaissance n'aura lieu qu'au dénouement de la pièce. Ce sont les mêmes personnages, mais pour la plupart d'entre eux les caractères que leur prête le romancier ont été singulièrement modifiés. A qui faut-il imputer cette altération, au poète italien ou aux librettistes français? Je ne puis comparer l'un à l'autre le poème de M. Zanardini et celui de MM. Milliet et Gremont ; je sais seulement que dans la version originale il existait une scène importante entre Hérodiade et Salomé, une scène qui révélait à Salomé qu'Hérodiade était sa mère. Dans la traduction française, au contraire, la mère et la fille se rencontrent dans le palais d'Hérode, dans le Temple, et ce n'est que devant le poignard dont Salomé la menace qu'Hérodiade, à la scène finale, s'écrie : « Grâce, je suis ta mère ! »

A part cela, je ne puis vous renseigner sur ce qu'était le poème de M. Zanardini. Je vous dirai seulement ce que les librettistes en ont fait et ce qu'il reste dans leur œuvre du conte de Gustave Flaubert.

Leur principale invention est d'avoir fait Salomé amoureuse de Jean et Jean bien près d'être amoureux de Salomé. Si, dans le premier duo qu'il chante avec la fille d'Hérodiade, Jean lui dit : « Aime-moi comme on aime en songe,... transfigure l'amour qui consume tes sens », dans le second il a beau s'embrouiller en son rêve mystique, il ne finit pas moins par s'écrier, dans

un transport d'amour que la situation explique suffisamment du reste :

> Oui, je puis respirer cette enivrante fleur,
> La presser sur ma bouche et murmurer : Je t'aime...
> O transport de l'amour, embrase-nous toujours!...

Ce n'est plus Salomé la danseuse dont les attitudes « exprimaient des soupirs, et toute sa personne une telle langueur qu'on ne savait pas si elle pleurait un Dieu ou se mourait dans sa caresse ». On ne la voit pas tourner au son des tympanons, on n'entend pas la foule hurler de joie ni le tétrarque lui crier : « Viens, viens! tu auras Capharnaüm! la plaine de Tibérias! mes citadelles! la moitié de mon royaume! » Salomé ne danse pas, elle chante. Et le tétrarque se contente de lui murmurer à l'oreille, sous forme de cavatine : « Vision fugitive... Ange mystérieux », jusqu'au moment où il se met fort en colère en apprenant qu'il a un rival, un rival heureux, dont il connaîtra le nom plus tard.

Ah! ce n'est plus Jaokanann, le farouche prophète, l'homme effroyable vêtu d'une peau de chameau, dont la tête ressemblait à celle du lion et qui disait : « Je crierai comme un ours, comme un âne sauvage, comme une femme qui enfante! » Ce n'est plus le terrible accusateur devant lequel tremblaient Hérode et Hérodiade unis par l'adultère. « Étale-toi dans la poussière, fille de Babylone! Fais moudre la farine, ôte ta ceinture, détache ton soulier, trousse-toi, passe les fleuves! Ta honte sera découverte, ton opprobre sera vu, tes sanglots te briseront les dents! L'Éternel exècre la puan-

teur de tes crimes! Maudite! maudite, crève comme une chienne. »

Évidemment ce ne sont pas là des invectives à mettre dans la bouche d'un ténor d'opéra. Jean n'outrage Hérodiade qu'en l'appelant : Jézabel; et quand il comparaît devant les princes et les prêtres qui vont le juger, au tétrarque qui l'interroge « avec bonté », il répond :

Je suis Jean, fils de Zaccharie,...
Je n'ai qu'une arme : la parole,
... Un but : la liberté!

puis à la fin de son interrogatoire lance cette prophétie :

Toi, Rome, dans l'horreur des nuits
Tu veux étouffer ma prière?
Mais je vois tes palais et tes temples détruits,
Il n'en restera plus bientôt pierre sur pierre.

Le rôle d'Hérodiade est très effacé, le caractère d'Hérode, très adouci; quant au personnage de Phanuel, il est méconnaissable de tous points. C'est Phanuel qui reçoit les confidences amoureuses du roi, vient chercher Salomé pour la conduire au palais, prêche le pardon et la concorde, tout en excitant les Juifs à se révolter contre Rome, et après avoir essayé vainement de faire de Jean le complice ou l'instrument des projets ambitieux d'Antipas, lui annonce qu'il va mourir :

Jean, ton heure est venue...
Hérodiade veut qu'on te mène au supplice...

Quel rôle multiple et peu conforme à la loi des Esséniens remplit ce Phanuel à la cour du roi Hérode! Voilà pourquoi sans doute les auteurs du livret ont fait de Phanuel un Chaldéen.

Eh bien! malgré ses défauts, malgré ses invraisemblances, ce poème me plaît. J'aime ce milieu, j'aime ces personnages, j'aime ces costumes et ces cérémonies. J'aime surtout cette légende qui peut résister aux plus étranges fantaisies par lesquelles il plaît à des librettistes de la rajeunir et de la défigurer. Et le vrai mérite du poème d'*Hérodiade* est d'avoir fourni au musicien des situations très dramatiques et très variées. Est-ce donc chose si ordinaire que cela? Au lever du jour, les gardes du palais appellent les gens des caravanes venues du désert avec des présents pour le tétrarque :

Alerte, le palais est ouvert.

Et les marchands étalent leurs marchandises, les baumes et les ivoires, l'ambre de Judée et la pourpre de Sidon, les pistaches d'Idumée et les parfums d'Ophir. Samaritains et pharisiens se disputent. Phanuel paraît : « Eh quoi! toujours se quereller dans la patrie des larmes! » Puis c'est une scène entre Phanuel et Salomé. :

Ah! Salomé, mon cœur te salue avec joie.

Mais les larmes brillent dans les yeux de la fille d'Hérodiade qui, lasse de chercher sa mère et de ne la point trouver, veut quitter le palais et s'en aller auprès de Jean, de Jean qui l'a accueillie, qui l'a consolée, et dont la voix « mélodieuse et tendre » a calmé sa douleur.

Il est doux, il est bon, sa parole est sereine!

Que nous voilà bien loin de l'homme terrible, à face

de lion, du mangeur de sauterelles, du prophète redouté :

Il est doux, il est bon...

Et pour que Salomé l'aimât ne fallait-il pas le faire ainsi?

C'est sur le duo d'amour dont j'ai parlé que finit le premier tableau du premier acte.

Le tableau suivant est rempli par la scène de la conspiration et l'arrivée de Vitellius. Le proconsul promet au peuple que ses vœux seront portés au pied du trône de César et les cris de reconnaissance de la foule se mêlent à l'hosanna chanté par les Chananéennes « portant des palmes fraîches » et faisant cortège à Jean.

Le principal épisode du deuxième acte c'est la comparution de Jean devant le tribunal et la condamnation du prophète. Cette scène est très développée et fort belle. Je parlerai tout à l'heure de l'entrevue d'Hérode et de Salomé, de la cérémonie religieuse dans le sanctuaire du Temple et des danses sacrées.

Le troisième, divisé en parties comme le premier, est court et pourrait être plus court encore, si le dénouement n'y était pas retardé par un chœur d'allure orphéonique et par des danses égyptiennes, babyloniennes, gauloises et phéniciennes qui ne sont pas certes ce qu'il y a de moins original, de moins pittoresque et de moins réussi dans la partition.

Quant à ces Romains alignés devant la rampe, ils m'ont rappelé les « enfants de Lutèce » rangés autour

de leur bannière dans quelque concours provincial. A cela près que les « enfants de Lutèce » n'ont pas le casque en tête et le sabre au côté.

Mais quelle vigueur dans ces accents, quel éclat de sonorité, lorsque aux voix du chœur se joignent les fanfares de la scène et les instruments de l'orchestre! Et comme on comprend bien que les timides conspirateurs juifs aient pris peur en voyant arriver cette phalange de hardis guerriers, d'intrépides chanteurs.

Jean est mort, le bourreau qui vient de le décapiter jette son arme sanglante aux pieds d'Hérodiade. La tête, c'eût été trop pour la sensibilité des spectateurs.

Vous le savez, n'est-ce pas? j'ai peu de goût pour les analyses techniques avec bécarres et bémols. Mais je veux pourtant vous dire qu'une chose m'a frappé dans la partition d'*Hérodiade* : c'est l'emploi très fréquent fait par le compositeur du même rythme, du rythme mollement cadencé, du rythme amoureux par excellence, de celui qui se développe dans une mesure à neuf-huit ou à douze-huit. J'espère que les musiciens ne seront pas les seuls à me comprendre. C'est sur ce rythme que chantent tour à tour Phanuel, Hérode et Hérodiade, Jean, Salomé et même Vitellius. Ah! mon cher Massenet, vous êtes un grand charmeur et vous avez mis dans ces romances, dans ces cantilènes une tendresse, une langueur, une volupté qui, même ailleurs qu'au théâtre, les feront applaudir, les feront aimer.

Mais vous avez trouvé aussi l'accent qui convient aux grands mouvements dramatiques et vous avez

aussi enrichi de plus d'une belle page votre belle partition. Les ensembles longuement développés où toute l'intensité des masses vocales s'unit aux plus excessives sonorités de l'orchestre nous attirent aujourd'hui. Vous n'étiez ni si ambitieux, ni si superbement inspiré jadis.

Et pourtant le compositeur d'*Hérodiade* s'est souvenu de ce bijou, de cette perle, de cette fantaisie adorable qui s'appelle *Marie-Magdeleine*, et qu'il écrivit à l'aurore de son talent. Et pouvait-il, étant, à Jérusalem, si près du Christ et de la Magdaléenne, ne pas s'en souvenir!

Dès les premières pages d'*Hérodiade* cette réminiscence apparaît dans le chœur calmé et délicieusement accompagné où se retrouvent les « claires fontaines et les souffles carressants ». N'apparaît-il pas aussi dans l'air de Salomé : « Oh! quand reviendra-t-il, quand pourrai-je l'entendre! »

Voilà la note jeune, la note personnelle. Faites-nous-la encore entendre, mon cher confrère, car elle est bien à vous.

Je signalerai, au premier acte, le chœur de la dispute, si mouvementé, si brillant, si bien écrit; le récit de Phanuel, celui d'Hérodiade racontant l'insulte que Jean lui a faite, sur un dessin d'orchestre frémissant et sombre; le duo de Jean et de Salomé, plein à la fois d'élans passionnés et de rêverie mystique; le chœur des conspirateurs, d'une énergie un peu brutale, et le bel ensemble qui suit l'entrée de Vitellius.

On n'a pas assez entendu et peut-être pas assez

écouté au second acte le joli chœur qui se chante dans la coulisse et qui, par le rythme, sinon par la couleur mélodique, rappelle quelque peu le chœur des bacchantes de *Philémon et Baucis*.

La marche sainte, la scène religieuse dans le sanctuaire, le chant de la Sulamite, la belle phrase de Salomé : « C'est Dieu que l'on te nomme », et les danses sacrées, autant de pages qui veulent être citées aussi bien pour leur valeur musicale que pour l'impression qu'elles ont produite sur le public. Le tableau du souterrain nous offre un air de ténor chanté par le prophète que l'image de Salomé trouble et poursuit :

Je ne regrette rien et pourtant, ô faiblesse!
Je songe à cet enfant dont les traits radieux
Sont présents à mes yeux!

Puis un duo d'amour qui, suivant mon humble avis, est inférieur au premier, bien que le chant « inspiré » qui le termine et couronne une progression ascendante où les deux voix chantent à l'unisson, ait électrisé la salle.

Ce qu'il y a de charmant, de délicieux, de pittoresque, ce qui est d'un travail instrumental tout à fait exquis, dans le tableau final, ce sont les airs de ballet.

La partition d'*Hérodiade* est divisée par scènes, suivant les préceptes de l'école nouvelle, d'autres ayant déjà fait comme a fait M. Massenet, d'autres venant le faire après lui. Mais n'allez pas inférer de là que l'auteur a abusé de la mélopée et de ce qu'on appelle « la mélodie continue ». Je crois vous avoir rassurés à cet égard; le vieux moule n'est pas brisé. Le succès de

M. Massenet a été très grand, la ville et la cour, la cour et la ville l'ont acclamé, l'ont fêté. A Paris, on ne voulait pas de sa partition : on se la dispute maintenant, et bientôt Paris sera appelé à confirmer le succès de Bruxelles, ce qu'il ne manquera pas de faire assurément.

(*Journal des Débats.*)

MANON

(*Opéra-Comique*, 26 janvier 1884.)

O séduisante et infortunée Manon, c'est pour vous que je suis revenu de Bruxelles. J'avais un impatient désir d'entendre toutes les choses exquises, délicates et finement ciselées que vos amours et vos malheurs ont inspirées à mon ami Massenet et que je ne connaissais que pour les avoir lues. L'orchestre leur est aussi nécessaire qu'un rayon de lumière à un diamant. Ne jugeons jamais une partition moderne par la simple lecture de la transcription au piano et gardons-nous surtout de formuler sur elle un jugement définitif quand nous ne l'avons entendue qu'une fois. Mais il y a des gens qui ne doutent de rien, c'est leur métier.

Figurez-vous bien que je suis sorti de la première représentation du *Prophète* en bâillant, furieux contre une œuvre dans laquelle je découvrais quelques jours plus tard des pages superbes, des beautés de premier ordre. Depuis, et il y a longtemps de cela, je me suis

toujours tenu en garde contre mon premier jugement. Donc j'avais lu la partition de *Manon* avant de l'entendre et je ne pouvais pas affirmer que je la connaissais.

L'instrumentation de M. Massenet est pleine de caresses, de coquetteries et de séductions; elle vous enveloppe, vous fascine, vous séduit. C'est un orchestre irrésistible que le sien. Ah! mon bon monsieur des Grieux (c'est au père que je m'adresse), vous pouvez bien chanter ce que vous voudrez et comme vous voudrez, c'est ce dessin de violoncelles, c'est ce contre-sujet de clarinettes que j'écoute et qui en dit plus à mon âme et à mes oreilles que toute votre chanson. Vous m'objecterez, en vous appuyant sur des théories surannées, sur des traditions déjà fort anciennes, que cela ne doit pas se passer ainsi dans une œuvre dramatique, que la clarinette ou le violoncelle ont leur rôle dans l'orchestre et qu'ils n'ont que faire de se substituer au chanteur. Mais je suis d'un avis tout différent et il ne me déplaît pas à l'occasion de voir la clarinette, le violoncelle ou le cor, instruments au timbre poétique, mystérieux et tendre, prendre la place d'un chanteur qui n'a rien de poétique, rien de mystérieux, rien de tendre. Certes ce n'est pas M. Cobalet, artiste à la voix ample et harmonieuse, qui me fait parler ainsi. Mais je voudrais que le public s'habituât à tenir un peu plus compte de l'importance que doivent avoir, même au théâtre, les instruments de l'orchestre et à ne pas traiter dédaigneusement de symphonistes à court de mélodies les musiciens qui leur donnent quelquefois (pas toujours,

cela va sans dire) un rôle prépondérant. Et ces délicieuses sonorités et les jolis accouplements de timbres et ces harmonies si hardies, si inattendues, si neuves, tous ces joyaux si finement ciselés ne vous disent donc rien? Vous attendez le refrain que vous retiendrez, que vous fredonnerez, et il ne vient pas! Ah! que vous voilà bien à plaindre! Tenez, c'est à croire que notre goût musical n'a fait aucun progrès et que, tout en nous pâmant à certaines œuvres complexes, qu'on nous dit fort savantes et fort belles, nous en sommes encore à Monsigny ou à Dalayrac.

Mais le refrain que vous voulez fredonner ne l'entendez-vous pas :

> Revenez, Guillot, revenez;
> Vous vous êtes cassé le nez!...

Et encore celui-là :

> Chanter, aimer sont douces choses;
> Qui sait si nous vivrons demain!

Savez-vous ce qui vous déroute un peu dans *Manon*? C'est cet orchestre qui murmure de si jolies phrases, dans la demi-teinte, voilé, presque insaisissable en accompagnant le dialogue, ce dialogue, dont vous vous imaginiez ne pas saisir l'esprit parce que vous ne l'entendez pas à découvert. C'est là une invention de M. Massenet, un procédé de mélodrame appliqué à l'opéra-comique, et je trouve cette invention heureuse et supérieurement exprimée. Vous n'avez plus ce dialogue dans son simple habillement prosaïque, mais vous n'avez pas non plus le récitatif qui donnait à des

œuvres de demi-caractère et parfois sans caractère des allures d'opéra.

Vous n'espérez pas, j'imagine, que je vais vous raconter le sujet de *Manon*. Vous le connaissez aussi bien que moi et vous avez lu l'étincelante préface que Jules Janin a écrite pour le chef-d'œuvre de l'abbé Prévost. Les librettistes ont découpé dans le roman six tableaux qui s'enchaînent et se complètent l'un l'autre, de sorte que l'action dramatique n'y perde rien de son unité. Scribe avait fait autrement. Scribe avait-il fait mieux? Sa *Manon Lescaut*, qui est aussi celle d'Auber, ne m'a laissé que de vagues souvenirs. Depuis longtemps on n'en parle plus; au temps où elle avait paru on en avait si peu parlé! Celle de MM. Henri Meilhac, Philippe Gille et Massenet arrive toute pimpante, tout de neuf habillée, et c'est bien elle la jolie fille amoureuse et rieuse, inconsciente de ses folies et se croyant jusqu'à la fin (une fin lamentable) fidèle à son premier amour. Elle ne meurt pas aux environs de la Nouvelle-Orléans, dans une plaine stérile, mais sur la route du Havre, au milieu des pommiers en fleurs. C'est là d'ailleurs que dans le livre, avant de s'embarquer avec son amant, elle voulait mourir. « Ah! le beau diamant! » s'écrie Manon en regardant une étoile qui brille aux cieux. Puis souriant à Des Grieux : « Tu vois, lui dit-elle, que je suis encore coquette. »

Grand tumulte au premier acte dans l'hôtellerie d'Amiens, où le coche d'Arras va tantôt s'arrêter. Lescaut vient y attendre Manon, qui n'est point sa sœur mais sa cousine, et, tandis qu'il joue ses pistoles

dans la salle d'à côté, Manon *flirte* avec Des Grieux, qui l'enlève à la barbe du fermier général, Guillot de Morfontaine, et au grand désespoir de Lescaut, qui a tout perdu :

J'avais une fortune et la voilà ravie !...
Plus un sou.

Il y a dans ce premier tableau un mouvement endiablé. Mais quel charmant contraste aux cris des consommateurs affamés et des voyageurs qui se lamentent, que le joli récit de son voyage fait par Manon au cousin Lescaut :

Ah ! mon cousin, excusez-moi :
Je suis encor toute étourdie

Quel charme et quelle émotion dans ces phrases syncopées que Manon semble ne pouvoir achever et qu'elle achève pourtant en se reposant sur une cadence si finement amenée. Le petit terzetto pour voix de femmes : « Revenez, Guillot », suit la reprise du chœur et précède les couplets de Lescaut, d'une coupe fort originale, auxquels succède un air chanté par Manon, air peu développé, mais d'un sentiment très vrai :

Voyons, Manon, plus de chimères...

C'est le duo entre Manon et Des Grieux qui est le morceau capital du premier tableau. Et, si ce balancement en triolets vous rappelle une des meilleures pages d'*Ève*, eh bien ! tant mieux. *Ève*, comme *Manon*, est bien à M. Massenet. Au deuxième acte, nous sommes rue Vivienne, chez Des Grieux. Et c'est au début de cet acte que se trouve cette jolie scène, le chevalier écri-

vant à son père : « On l'appelle Manon, elle eut hier seize ans », et Manon lisant par-dessus l'épaule du chevalier. Notons aussi les regrets de l'amante de Des Grieux, au moment de trahir pour la première fois celui qu'elle aime et qu'elle ne cessera pas d'aimer; ses adieux à la petite table qui les réunit si souvent :

Un même verre était le nôtre,
Chacun de nous quand il buvait
Y cherchait les lèvres de l'autre.

Il fallait de jolie musique à ces jolis vers. Pour trouver la note tendre, la note émue, c'est affaire à M. Massenet. On a beaucoup applaudi le rêve de Des Grieux avec son accompagnement en sourdine :

En fermant les yeux, je vois
Là-bas une humble retraite.

Voici l'instant fatal! l'instant émouvant et dramatique où l'on enlève le pauvre chevalier. Manon court à la fenêtre et paraît en proie à la plus vive douleur, tandis que l'orchestre *joue fortissimo* la phrase caractéristique de l'air que Manon chantait tout à l'heure :

J'entends cette voix qui m'entraîne
Contre ma volonté :
Manon, tu seras reine,
Reine par la beauté.

Et vraiment nous allons la revoir au premier tableau du troisième acte, arrivant somptueusement vêtue, escortée de jeunes seigneurs, à la kermesse du Cours-la-Reine et éclipsant ses rivales par l'éclat de ses diamants et de ses beaux yeux. La foule assiège les boutiques, les marchands ambulants harcèlent les

promeneurs; on crie, on se bouscule, puis tout se tait et chacun s'incline quand paraît Manon.

Quelle est donc cette princesse?
C'est au moins une duchesse!

Le comte Des Grieux, venu là par hasard (le hasard n'en fait jamais d'autres), marivaude et moralise avec Manon à laquelle il apprend la nouvelle condition de son fils : le chevalier s'est fait abbé et est entré à Saint-Sulpice, où il obtient même de très grands succès de prédicateur. Entrée du ballet de l'Opéra, que Guillot de Morfontaine est allé querir, et départ de Manon pour le séminaire, où s'est enfermée la douleur du pauvre Des Grieux.

Les airs de ballets écrits dans le style du temps, à l'imitation de Lulli si l'on veut, sont on ne peut mieux réussis; le chœur de la kermesse, dont le motif principal a déjà été entendu au début de l'introduction, est d'un brio incomparable. Lescaut chante, en l'honneur de sa belle, une strophe *amoroso*, enchâssée dans deux couplets d'un style fort original : Manon couronne par de joyeux éclats de rire une chanson non moins piquante dont chaque vers ramène le même dessin instrumental, et le tableau finit sur la reprise du premier chœur. Nous sommes dans le parloir de Saint-Sulpice; les dévotes s'extasient sur l'éloquence du nouvel abbé :

De quel art divin
Il a, dans sa thèse,
Mis saint Augustin
Et sainte Thérèse!

Le comte tente vainement, en faisant miroiter devant les yeux encore humides de larmes du pauvre chevalier les joies de la famille, de l'arracher à la solitude du cloître. Manon réussira mieux que lui. Ce n'est pas sans raison que les initiés vantaient à l'avance le mouvement dramatique et la valeur musicale de ce tableau : l'air chanté par Des Grieux et auquel l'orgue prête ses accents religieux, est une touchante inspiration ; le duo entre l'abbé et son infidèle maîtresse est fort beau. Des phrases caractéristiques déjà entendues y sont fort habilement ramenées et l'effet en est très grand, je vous le dis en toute sincérité.

Entrons maintenant dans les salons de l'hôtel de Transylvanie où le pharaon réunit autour de la même table, en compagnie de quelques aigrefins, Lescaut, Manon et Des Grieux. C'est le gros fermier Guillot de Morfontaine qui fera les frais de la soirée, criant ensuite à tue-tête qu'on l'a volé. Il crie si fort que le guet arrive ; on arrête Manon et son chevalier. Elle est conduite à Saint-Lazare, lui au Châtelet.

Pressons un peu notre analyse afin de ne pas nous attarder. Je citerai donc, au courant de la plume, les principaux morceaux de ce quatrième acte, le trio des femmes, la chanson sur le régent dans laquelle l'orchestre exprime si spirituellement ce que maître Guillot n'ose dire, le *brindisi* de Manon que j'ai déjà signalé comme un motif facile à retenir, enfin le morceau d'ensemble final d'une si large et si puissante sonorité.

A part quelques scènes épisodiques entre Des Grieux et les soldats de l'escorte, le cinquième acte ne renferme

guère que le tableau, très émouvant, de la mort de Manon. Ce duo d'amour au bord de la tombe qui va s'ouvrir, ces cris déchirants, ces suprêmes adieux, avec le rappel des phrases que chantèrent les deux amants dans l'ivresse de la passion et du plaisir, tout cela est magistralement traité et l'inspiration n'y faillit pas un seul instant! Le public, très impressionnée par cette belle page, a acclamé les noms des auteurs et avec un peu plus d'insistance peut-être celui de M. Massenet.

(*Journal des Débats.*)

WERTHER

(... *Opéra-Comique*, 22 janvier 1893.)

Darmstadt est sinon la première, du moins une des premières villes d'Allemagne où ait été représenté le *Faust* de M. Gounod. Le grand-duc, régnant alors, qui était le véritable impresario de son théâtre et le subventionnait royalement, en avait suivi toutes les répétitions éperonné, botté et le casque en tête, blotti au fond d'une loge. Et il se frottait les mains chaque fois qu'on venait lui annoncer, les jours de représentations de l'œuvre nouvelle, que *le train* de Francfort avait amené un contingent très respectable de spectateurs : « Bravo, disait-il, il y aura *ti* monde ce soir. » En effet les Francfortois qui traitèrent d'abord de parodie le livret de MM. Carré et Jules Barbier, ne voulurent pas qu'une profanation de l'immortel poème fût introduite dans la ville où le grand homme était né et où il avait sa statue. Mais il faut croire que le bruit du succès de *Faust* tintait tout de même à leurs oreilles et excitait quelque peu leur

curiosité, car, ne pouvant se compromettre jusqu'à accepter chez eux cette « parodie », ils allaient clandestinement l'entendre à Darmstadt, où, la musique aidant, ils oubliaient peut-être les imperfections et les lacunes qu'ils reprochaient au livret.

Spohr et son collaborateur, deux Allemands, en avaient agi avec un bien autre sans-gêne, envers l'œuvre de Gœthe, que le compositeur et les deux librettistes français. Du reste, l'ostracisme dont les Francfortois avaient frappé l'œuvre de M. Gounod ne fut pas de longue durée. On changea *Faust* en *Marguerite* et l'interdit fut levé.

Il y a tout lieu de croire que les puritains de Francfort ne se montreront pas pour *Werther* de la même sévérité. D'abord *Werther* occupe dans la littérature allemande un rang trop inférieur à celui de *Faust*, pour motiver les mêmes scrupules et les mêmes pudeurs; ensuite je ne vois pas ce que les auteurs du poème livré à l'inspiration de M. Massenet auraient pu prendre au roman en dehors des épisodes qui se rattachent directement aux amours de Werther et de Charlotte; les quelques incidents qu'ils ont laissés de côté sont vraiment de peu d'importance, témoin celui où Werther, apprenti diplomate, est prié poliment de quitter le salon, où la présence du jeune armurier fait murmurer et scandalise les nobles invités de l'ambassadeur. Ils ont pu tout aussi bien se dispenser de nous faire assister au bal champêtre où les beaux yeux noirs de Charlotte achevèrent de porter le trouble dans le cœur de Werther et de nous montrer celui-ci offrant à sa

jeune compagne, pour la désaltérer, des tranches de citron saupoudrées de sucre. Cela n'était vraiment pas plus utile à la marche du drame qu'à l'intérêt de l'action. Mais ils ne nous ont rien dit non plus du séjour de Werther à Manheim et des heures tranquilles et contemplatives qu'il passe dans cette délicieuse solitude. Il en a fait une description charmante dans l'une de ses lettres, la huitième du livre, à son ami Guillaume : « Environ à une lieue de la ville est un endroit qu'on appelle Mahleim (un nom de fantaisie); sa situation auprès d'une colline est magnifique, et lorsqu'on sort du village par le sentier on découvre d'un coup d'œil toute la vallée. Une bonne femme complaisante, vive encore pour son âge, vend du vin, de la bière et du café; mais ce qui me vaut mieux que tout cela, ce sont deux tilleuls dont les rameaux étendus couvrent la petite place devant l'église, qui est environnée de charmilles et de granges. Ce n'a pas été sans peine que j'ai trouvé un endroit aussi solitaire et aussi retiré. » Nous les reverrons ces deux tilleuls sous lesquels Werther aimait à venir s'asseoir et à lire Homère en buvant son café. Ils abriteront, au deuxième acte, les doux épanchements d'Albert et de Charlotte mariés et entendront la plainte désespérée du malheureux Werther.

Croyez bien que mon intention n'est pas de rechercher les similitudes ni de faire ressortir les dissemblances qui peuvent exister entre le roman et le livret. Les auteurs ne manqueraient pas de nous faire remarquer, et avec raison, que leur travail est une simple

adaptation à la scène et non une transcription fidèle de l'œuvre de Gœthe.

D'ailleurs n'ont-ils pas soin de nous en avertir? Et alors comment leur reprocher d'avoir glissé sur certains détails pour donner le plus de relief possible aux amours de Werther et de Lolotte et d'avoir substitué un dénouement de leur invention à celui du récit de Gœthe ! J'avoue même que c'est d'une si grosse irrévérence que je le blâmerai le moins. N'avez-vous pas été choqué, comme moi, de voir Lolotte décrocher de la panoplie de son mari le pistolet qu'elle tend d'une main agitée, je le veux bien, mais enfin qu'elle remet elle-même au serviteur de Werther? J'aime mieux, et vous aussi, n'est-ce pas? la voir s'élancer sur les traces de ce messager de mort en s'écriant : « Dieu ! tu ne voudras pas que j'arrive trop tard!» Une minute a suffi; il est là devant elle, inondé du sang de sa blessure et agonisant. Il respire encore, il la reconnaît et du moins peut-elle recevoir le dernier soupir de celui auquel, quelques instants auparavant, elle s'était donnée tout entière dans un baiser. Gœthe dit froidement : « Souffrez que je passe sous silence l'accablement d'Albert et la désolation de Lolotte ». Et voici la conclusion du livre, le dernier et très touchant épisode de cette lugubre aventure : « Aussitôt qu'il eut appris la nouvelle, le vieux bailli (le père de Lolotte) accourut à toute bride, et embrassa le mourant en pleurant à chaudes larmes. Les plus âgés de ses fils vinrent aussi auprès de lui à pied. Ils tombèrent auprès du lit de leur ami dans le plus violent désespoir; ils lui baisaient les mains et la

bouche, et le plus grand, qui avait toujours eu la première place dans son amitié, resta collé sur ses lèvres jusqu'à son dernier souffle, et il fallut employer la force pour l'en arracher. A midi Werther mourut. La présence du bailli et ses précautions contirent le peuple. Le soir, sur les onze heures, il fit enterrer le corps de l'infortuné dans l'endroit qu'il avait choisi. Le vieillard accompagné de ses fils suivit le convoi, Albert n'en eut pas la force. On craignait pour la vie de Lolotte. Des manœuvres transportèrent le corps; aucun porteur ne l'accompagna. »

Dans une notice sur Gœthe, Philarète Chasles raconte que c'est à Wetzlar que le jeune poète (il avait à peine vingt-cinq ans à cette époque) apprit les circonstances qui lui fournirent la première idée de son roman. Un jeune homme appelé Jérusalem venait de se suicider par amour pour une jeune personne, et Gœthe, en écrivant *Werther*, avait sous les yeux les dernières lettres de cet infortuné avec d'autres renseignements touchant sa fatale destinée. La Lolotte de Werther, Charlotte Buff, dont Gœthe fut fort épris, épousa plus tard son fiancé, personnage réel, dont le nom était Albert Kessuer (ou *plutôt* Kestuer). Elle mourut en 1828, ayant eu dix enfants, presque autant que la poétique amante de Pétrarque.

Enfin, j'engage les lettrés consciencieux, ceux qui tiennent — ils ont cent fois raison, en principe, — à ce que la fidélité de l'œuvre originale soit acceptée même quand il ne s'agit que d'une « adaptation », je les engage à ne pas protester trop vivement contre la modification

apportée au dénouement du livre par les auteurs du livret. Les exigences dramatiques le voulaient ainsi. Pareille chose a été faite par l'auteur d'un ouvrage récemment joué à l'Opéra, et je suis sûr que le grand écrivain dont le roman a fourni l'un des principaux épisodes de cette œuvre lyrique, loin de se plaindre d'une altération que son collaborateur posthume a cru devoir se permettre dans un but que d'ailleurs le succès a complètement justifié, n'eût certainement pas hésité à l'approuver. Seulement, pour ce qui est du nouveau dénouement de *Werther*, il eût peut-être gagné à ne pas prolonger si longtemps la mort du héros. Je sais bien qu'on pourrait citer des duos d'amour *in extremis* aussi longs que celui-là ; mais ce n'est pas une raison pour le maintenir dans les dimensions excessives que les auteurs — le compositeur renchérissant sur les librettistes — ont cru devoir lui donner.

M. Massenet, tout en se laissant aller à l'entraînement de son inspiration, l'a si bien compris, qu'il a indiqué lui-même sur sa partition et raccourci ce morceau pour l'Opéra-Comique. Et les coupures, faites par le compositeur, sont les seules, à mon avis, dont il convienne de tenir compte. Les autres, n'importe par qui qu'elles soient imposées, sont presque toujours maladroites, nuisibles et antimusicales. La manie des coupures et des transpositions a pris en province un développement dont seuls les musiciens qui ont eu à en souffrir peuvent se faire une idée. A Paris, on peut quelquefois arriver, à force d'idée et de ténacité, à réparer le mal quand on a été impuissant à le prévenir.

Je n'en dirai pas davantage sur cet attristant sujet.

Werther a été donné pour la première fois, à Vienne, il y a un an à peu près. On en parla beaucoup alors et de nombreux extraits de journaux viennois, bien traduits et bien choisis, furent livrés à la curiosité parisienne toujours mise en éveil par M. Massenet. Quand il fut décidé que *Werther* serait joué à l'Opéra-Comique, on en parla encore en ayant soin de noter, au cours des répétitions, tous les incidents qui pouvaient intéresser le public et dont quelques-uns même ne manquaient pas d'une certaine gaieté. On pouvait bien rire un peu pour éloigner de soi la pensée des douces larmes que les amours et la fin tragique du malheureux Werther allaient faire couler. Je vois d'ici la mine déconfite du pauvre ténor à qui M. Massenet venait de retirer son rôle et auquel il donnait, comme consolation, le conseil de relire dans Aristote « le chapitre des Chapeaux ». Un autre ténor fut choisi, puis un troisième, M. Ibos, auquel le rôle de Werther a été définitivement conservé. Il est vrai, comme on l'a raconté, que des pourparlers aient été échangés entre la direction de l'Opéra-Comique et M. Jean de Reszké; mais soit que le brillant ténor ne trouvât pas à sa convenance le rôle de Werther, soit qu'il redoutât un peu celui de don José, qu'on lui eût sans doute demandé de chanter aussi, il accepta, avec un désintéressement dont on a donné le chiffre, les propositions que MM. Bertrand et Campocasso lui avaient adressées de leur côté. M. de Reszké, d'ailleurs, assisté de son frère Édouard, devait être désireux de reparaître sur la scène où il avait recueilli

ses premiers succès et laissé de si flatteurs souvenirs. C'est dans *le Cid* qu'il avait débuté, la reprise de cet ouvrage était imminente; M. Massenet pourrait donc se consoler de perdre Werther en retrouvant Rodrigue. Mais, hélas, pour les ténors, comme pour les simples mortels, les jeunes années s'envolent, emportant avec elles beaucoup de choses qui ne reviendront plus. Le rôle de Rodrigue était devenu trop fatigant pour M. de Reszké.

Aussi avait-il eu la précaution de stipuler dans son engagement qu'il ne le chanterait pas. C'est alors que M. Massenet, qui s'était déjà assuré le concours de madame Caron pour le rôle de Chimène, dans lequel elle avait succédé à madame Fidès-Devriès, songea à M. Saleza, qui n'était plus le petit Saleza de l'Opéra-Comique qu'il avait connu et même un peu dédaigné jadis. Et en même temps que madame Caron, il obtint M. Saleza. Pouvait-on avoir rien à lui refuser? Il aurait par la même occasion demandé le voile de Tanit et la lune, qu'on se fût fait un plaisir de les lui donner. Heureux homme : le voilà maintenant joué sur nos deux grandes scènes lyriques et sur l'une comme sur l'autre avec le même succès.

Que d'autres s'en chagrinent, moi je m'en réjouis. M. Massenet est plus qu'un musicien de talent : il est un travailleur infatigable et on ne peut pas dire que la renommée — ou la fortune — lui soit venue en dormant. A une connaissance approfondie de son art, il joint une facilité vraiment extraordinaire et, par un bienfait des dieux, il n'a pas besoin de sonner deux fois

sa muse familière pour qu'elle vienne s'incliner devant lui.

Je l'aime beaucoup, il le sait. Son début (je veux parler de *Marie-Magdeleine*) m'a inspiré un feuilleton des plus élogieux que j'aie écrits de ma vie. Plus tard, si j'ai cédé à la tentation de l'égratigner un peu, il ne m'en a pas voulu, et moi pas davantage. Un jour, dans un moment de découragement où je pensai à lui, je lui adressai ces quelques vers qui n'ont jamais été publiés et dont il sera le premier à rire, car il a beaucoup d'esprit :

Le *Mage* est loin, *Werther* est proche,
Et déjà *Thaïs* est sous roche,
Admirable fécondité...
Moi, voilà dix ans que je pioche
Sur *le Capucin enchanté.*

Ça n'est pas bien méchant, n'est-ce pas? Maintenant, occupons-nous un peu de l'analyse de *Werther*. C'est par là que j'aurais peut-être dû commencer cet article : dans tous les cas c'est par là qu'il me faut le finir. Je vous préviens que ce ne sera pas une analyse technique. Vous seriez bien avancés quand je vous aurais dit que le prélude est en *ré* et la valse aussi. Ce prélude est fort court : une seule phrase mélodique dans un mouvement modéré, ornée d'un contre-sujet à la reprise, et qui est bien de l'auteur de *Marie-Magdeleine* et des *Erynnies*. Cette phrase, telle que nous l'avons entendue déjà, nous la retrouverons à l'entrée de *Werther*.

Nous sommes au premier acte, dans la maison du bailli (juillet 1780) :

Jésus vient de naître
Noël! Noël!

Est-il rien de plus frais et de plus charmant qu'un cantique chanté par des voix enfantines, même quand ces voix détonnent un peu? Le bon bailli s'y prend à l'avance en faisant répéter à ses enfants, ce « Noël » qu'ils ne chanteront qu'en décembre. Et à l'ami Johann qui lui en a fait la remarque, il s'empresse de répondre :

Ce n'était point bagatelles,
Que d'apprendre le chant à ces jeunes cervelles!

Mais la vraie raison est que les auteurs ont voulu donner un joyeux début à une pièce un peu triste et préparer ainsi le contraste qu'ils ont imaginé pour le dénouement. L'idée est heureuse sans doute, mais l'effet eût été plus dramatique s'ils en eussent usé plus modérément. Ainsi que je l'ai fait remarquer déjà, l'agonie de Werther se prolonge d'une façon par trop pénible, et ces « Noël! » trop souvent répétés qui viennent du dehors vous donnent envie de crier aux petits chanteurs, inconscients du terrible drame qui se passe si près d'eux : « Mais taisez-vous donc, maudits bambins, et laissez-le mourir en paix! »

La voix de Sophie, la jeune sœur de Charlotte, mêle aussi à cette scène le refrain de sa chanson ensoleillée :

Le bonheur est dans l'air!
Tout le monde est heureux!

Ces rythmes qui se croisent, ces motifs qui s'enchevêtrent, tout cela est, je le veux bien, fort ingénieusement combiné; mais les rires bruyants, les chocs des verres et les cris joyeux qui suivent le dernier appel

désespéré de Charlotte, à mon humble avis du moins, eussent suffi.

Toutes les phrases caractéristiques, confiées à l'orchestre et particulières aux principaux personnages de la pièce, sont condensées dans le premier acte. L'une d'elles, empreinte d'un grand charme mélodique et d'une grande simplicité, est commune à Werther et à Charlotte. C'est la phrase des « adieux », que l'orchestre fait entendre au début de la scène finale du premier acte et que l'on entendra encore plusieurs fois au cours de l'ouvrage. Malgré ces phrases caractéristiques symphoniquement développées et sans grande variété, et sur lesquelles se détache un dialogue tantôt syllabique, tantôt n'ayant guère plus d'intérêt que celui d'une partie intermédiaire, malgré ces scènes qui se suivent et s'enchaînent presque sans interruption, ces duos où les voix, à part de rares unissons, chantent toujours séparément, malgré la préoccupation bien évidente de concilier avec l'importance du rôle de l'orchestre la vérité de la déclamation lyrique, on ne peut pas dire que la partition de Werther, où le *leitmotiv* n'apparaît d'ailleurs que très rarement — prenez garde de le confondre avec la phrase typique telle que la conçoit et l'emploie M. Massenet, — on ne peut pas, avec la meilleure volonté du monde, dire que cette partition soit une partition wagnérienne. Par intermittence, tout au plus. Elle témoigne même d'un éclectisme dont la plupart des œuvres de mon jeune confrère ne semblent pas porter la trace au même degré. Je ne veux pas m'appuyer d'exemples et préciser plus qu'il ne

convient de le faire quand on est en présence d'une personnalité musicale aussi brillamment acquise, aussi universellement reconnue que celle de M. Massenet.

Je crois bien qu'en raison de la simplicité et de la rapidité de l'action, — ceci soit dit en manière d'éloge — je pourrai faire marcher de front l'analyse du poème et celle de la partition.

Le bailli et ses deux amis Johann et Schmidt discourent avec beaucoup de bonhomie et d'entrain sur le même dessin instrumental. Sophie entre en scène et leur fait à tous les trois une gracieuse révérence. Ils lui demandent des nouvelles de Charlotte : Charlotte s'habille pour la fête et prépare le goûter des enfants. D'ailleurs les invités qui doivent l'accompagner ne sont pas encore venus. Werther arrive le premier et chante une invocation à la Nature, invocation qui m'a tout l'air d'une cavatine, sans *cavalette*, il est vrai, mais d'une cavatine tout de même et qui, je vous l'assure, n'a absolument rien de wagnérien. La première rencontre de Werther et de Charlotte est une des plus jolies scènes de l'ouvrage.

Un thème en mouvement de valse nous arrive comme un écho affaibli du bal champêtre de Wetzlar. Charlotte, Werther et les invités s'éloignent. Albert, qui voulait faire à sa fiancée la surprise de son retour, arrive trop tard. Je signalerai, si l'on veut, la mélodie qui fait une sorte de conclusion à son entretien avec Sophie :

Quelle prière
De reconnaissance et d'amour
Monte de mon cœur à ma bouche !

L'absence de Charlotte et de Werther n'a pas été bien longue, les voilà revenus :

Il faut nous séparer, voici notre maison...

J'ai cité la phrase principale de ce duo d'amour dans lequel les caractères de deux personnages sont fort habilement mis en relief, Charlotte appelant à elle le souvenir de sa mère pour la protéger contre les brûlantes atteintes de la passion de Werther.

Si vous l'aviez connue ! Ah ! la cruelle chose
De voir ainsi partir ce qu'on a de plus cher.

De la coulisse le bailli crie à Charlotte qu'Albert est de retour :

— Albert ? — Oui, celui que ma mère
M'a fait jurer d'accepter pour époux
— Tenez votre serment, Charlotte... Moi j'en mourrai !...

Passons à l'acte deuxième où nous allons retrouver, sous les tilleuls de l'auberge de Wetzlar, les deux gais compères, Johann et Schmidt, en train de vider leur verre en l'honneur du divin Bacchus :

Vivat Bacchus ! Semper vivat !

Le presbytère se voit tout au fond de la place, et l'orgue retentit dans le temple où l'on fête la cinquantaine du pasteur. Charlotte et Albert n'en sont pas encore là : ils chantent, sur un rythme mollement cadencé, leurs six mois de mariage et de bonheur parfait. Werther exhale sa douleur et ses regrets :

C'est moi qu'elle pouvait aimer,

tout en jurant ensuite à Albert qu'il ne lui reste au fond du cœur ni amertume ni souffrance de son rêve oublié. Sophie égaie cette scène d'une jolie chanson et emmène Albert, comme pour préparer une seconde rencontre entre Werther et Charlotte. Werther revient bien vite à son thème favori (je ne vous empêche pas de donner un double sens à cette phrase); Charlotte invoque ses devoirs d'épouse et le supplie de s'éloigner... jusqu'à Noël au moins. Et quand Sophie annonce à sa sœur que « Monsieur Werther est parti!... et pour toujours... qu'il s'est enfui comme un fou », Albert, « sombre et considérant Charlotte, dit ces simples mots : « Il l'aime! » J'aurais voulu qu'il ajoutât : « Je m'en étais douté. »

Il y a plus d'une page à citer dans ce second acte : de jolies scènes dialoguées et de petits couplets; il y a aussi une « invocation » de Werther : « O Père en qui j'ai foi! » dont certains mouvements de basses dans l'accompagnement m'ont fait songer a *la Damnation de Faust*. M. Massenet serait-il plus berlioziste que wagnérien? On peut être les deux, à ce que je crois. Mais le point culminant de cet acte c'est encore le duo d'amour. Et il en sera ainsi pour les tableaux suivants. Il en sera ainsi parce que, à vrai dire, étant donné le sujet du drame, il n'en pourrait être autrement.

C'est le 24 décembre, à huit heures du soir, dans la maison d'Albert. Charlotte est en train de relire les lettres de Werther :

Qui m'aurait dit la place
Que dans mon cœur il occupe aujourd'hui?...

Sophie (elle est toute gentillette, cette petite Sophie) essaie de distraire, par son caquetage et ses éclats de rire, la tristesse de sa sœur.

Ah! le rire est béni, joyeux, léger, sonore;
Il a des ailes, c'est un oiseau...

Puis, ne pouvant réussir à emmener Charlotte, elle l'embrasse et sort. Werther, exact au rendez-vous, paraît. Il jette un regard autour de lui : « Toute chose est encore à la place connue. » Voici le clavecin qui accompagnait sa voix unie à celle de Charlotte, voici les armes que sa main a touchées et les vers d'Ossian qu'il avait commencé à traduire. Il en relit quelques-uns :

Pourquoi me réveiller, ô souffle du printemps?
Sur mon front je sens tes caresses;
Et pourtant bien proche est le temps
Des orages et des tristesses.

Enfin, que vous dirai-je? Si la vertu de Charlotte ne sombre pas dans ce duo d'amour, beaucoup plus enfiévré que les deux précédents, il s'en faut de bien peu. Inutile, je crois, de revenir sur l'incident des pistolets et de la mort de Werther. Mais qui me dira dans quelle partition italienne se trouve la phrase principale de l'entr'acte symphonique intitulé : « La Nuit de Noël »?

Ai-je réussi à vous faire comprendre la nouvelle partition de Massenet et à vous la faire aimer? J'y ai mis la meilleure volonté du monde et le peu d'aptitude que j'ai.

Le succès a été très vif. La pièce est fort bien faite, fort bien montée et parfaitement interprétée.

(*Journal des Débats.*)

SAINT-SAËNS

SAMSON ET DALILA

(... 9 novembre 1890.)

La qualification d'opéra biblique donnée à *Samson et Dalila* me paraît assez juste si l'on entend par là que cet ouvrage tient le milieu entre l'opéra et l'oratorio, se rapprochant beaucoup plus de celui-ci que du premier, par la nature du sujet d'abord et aussi par l'importance donnée au rôle des masses chorales et la sévérité du style, tempérée pourtant en certaines parties où la fugue et autres artifices scolastiques n'avaient que faire d'ailleurs.

Il y a une vingtaine d'années que la partition de *Samson et Dalila* a été écrite sur un poème d'amateur dont on ne peut vraiment louer ni l'invention dramatique, ni l'élégance de la versification :

Chassant ma tristesse
S'il revient un jour,
A lui ma tendresse
Et la douce ivresse
Qu'un brûlant amour
Garde à son retour.

Et plus loin :

Laisse-moi prendre ta main
Et te montrer le chemin
Comme dans la sombre allée
Qui conduit à la vallée,
Le jour où, suivant mes pas,
Tu m'enlaçais de tes bras.
Tu gravissais les montagnes
Pour arriver jusqu'à moi
Et je fuyais mes compagnes
Pour être seule avec toi.

Comment M. Saint-Saëns, qui est un poète distingué, a-t-il pu s'accommoder de pareils vers !

La première audition de *Samson et Dalila* eut lieu, je crois, chez madame Pauline Viardot, à qui la partition est dédiée. M. Colonne, peu de temps après, fit entendre le premier acte à l'un des concerts du Châtelet et ce n'est qu'en 1877 que fut donné à Weimar, où l'influence de Liszt était toute-puissante, la représentation de l'ouvrage sur le théâtre grand-ducal, ou à Hambourg, et enfin à Rouen, où la presse était conviée à venir l'entendre l'hiver dernier. Le succès fut très grand ; ce fut M. Emmanuel Lafargue, le ténor actuellement engagé au théâtre de la Monnaie, qui chanta le rôle de Samson. Mais je doute que les chœurs et l'orchestre fussent comparables à ceux que nous avons entendus à l'Eden. J'en doute parce je n'y étais pas ; dans le cas contraire, j'en serais probablement convaincu.

Je retrouve un article que publia *l'Indépendance belge*, peu de temps après la représentation de Weimar : « L'influence wagnérienne se reconnaît dans cette partition, écrit le correspondant bruxellois, à la façon

de comprendre l'opéra et de caractériser les personnages par des motifs typiques qui les désignent à l'auditoire, reparaissent et s'éloignent avec eux, ou bien encore évoquent leur souvenir dans l'orchestre, alors même qu'ils ne sont pas en scène... Le compositeur a étudié Wagner et il l'a compris, mais à sa manière; il faut le féliciter surtout de n'avoir pas à se reprocher une seule réminiscence wagnérienne, tant mélodique que rythmique ou instrumentale. On pourra classer l'auteur de *Samson et Dalila* parmi les disciples éclairés et libres de Liszt et de Wagner, mais non dans le *servum pecus* des imitateurs. »

Classer M. Saint Saëns parmi les disciples de Wagner, il n'y avait pas là, à cette époque, de quoi l'offusquer; mais faire de lui, non pas comme pianiste, mais comme compositeur, un émule respectueux suivant à distance les traces de l'illustre abbé, c'était peut-être réduire la personnalité du jeune maître à des proportions un peu exiguës. D'ailleurs, je n'ai cité l'opinion du correspondant de *l'Indépendance belge* que pour montrer que ce n'est pas seulement dans notre monde que le plus discret rappel des phrases typiques est considéré comme un signe certain de tendances wagnériennes, tandis que le *leitmotiv* n'a pour ainsi dire qu'une importance secondaire dans l'ensemble des lois d'après lequel le système wagnérien est constitué. Après cela je déclare qu'il n'y a pas la moindre parcelle de wagnérisme dans la partition de M. Saint-Saëns, à moins qu'on accorde à Wagner seul le privilège d'user, dans sa façon d'écrire, de toutes les ressources

scientifiques dont Mendelssohn d'ailleurs, après Bach, usait aussi, et de ne pas faire de l'orchestre, réduit à un rôle accessoire, le très humble serviteur de la phrase chantée.

Nul n'ignore les exploits du fils de Manès, de l'Hercule juif, dans la main duquel une simple mâchoire d'âne devint, par la grâce du Seigneur, une arme si redoutable, mais qui, s'étant endormi un soir sur les genoux de sa maîtresse, fut rasé par sa traîtrise et du même coup de rasoir perdit, nous dit la Bible, sa force et sa chevelure.

Le poème de M. Ferdinand Lemaire laisse à la légende sacrée des particularités, des incidents qui, à vrai dire, ne seraient guère à leur place dans un drame lyrique, et ne nous montrent ni la terrible mâchoire, ni les renards flamboyants incendiant les moissons des Philistins, ni le lion mis en pièces par Samson, comme il eût fait d'un jeune chevreau, et dans la gueule duquel des abeilles s'étant réfugiées, il récoltait, quelques jours après, un doux rayon de miel. Pendant que l'orchestre joue le prélude, un chœur se fait entendre derrière la toile, ce sont les Hébreux captifs qui invoquent le Dieu d'Israël, tout en lui reprochant de les avoir abandonnés :

N'es-tu donc plus ce Dieu de délivrance
Qui de l'Egypte arrachait nos tribus ?
As-tu rompu cette sainte alliance,
Divins serments par nos aïeux reçus ?

Samson ranime le courage de ses frères, leur promettant de les conduire au combat. Et comme il

faut toujours que ce soit par un meurtre qu'une insurrection commence, à peine les Hébreux ont-ils entonné l'hymne guerrier : « Israël, romps ta chaîne », que le satrape Abimelech, venu parmi les captifs pour calmer leur ardeur belliqueuse, tombe sous l'épée de Samson. Les Philistins vaincus ont fui dans les montagnes ; les enfants d'Israël rendent grâces au Seigneur :

Hymne de joie, hymne de délivrance,
Montez vers l'éternel !

Comme contraste à ce tableau voici une théorie de jeunes femmes philistines agitant des guirlandes de fleurs. Dalila les suit. Et par ses chants et par sa danse l'enchanteresse porte le trouble dans le cœur de celui qu'elle ne veut séduire que pour le perdre plus sûrement. Samson, subjugué par les charmes de Dalila, écoute à peine les conseils que le bon vieillard lui chante en sourdine :

L'esprit du mal a conduit cette femme
Sur ton chemin...

C'est la fin de l'acte. A l'acte suivant nous sommes dans la vallée du Soreck, en Palestine, où, précédée d'un élégant portique et de plantes luxuriantes, s'élève la demeure de Dalila. La nuit descend sur les collines environnantes. Assise sur une roche, Dalila, rêveuse et inquiète, attend l'heure du rendez-vous. C'est le grand-prêtre de Dagon qui se présente à elle :

J'ai gravi la montagne
Pour venir jusqu'à toi ;
Dagon qui m'accompagne
M'a guidé vers ton toit.

« Ton toit » n'est guère harmonieux et « Dagon qui m'accompagne » n'est qu'une simple fiction.

Ce que vient demander le grand-prêtre à Dalila, c'est de livrer Samson après lui avoir arraché le secret de sa force, et comme il offre à la courtisane de la récompenser magnifiquement, elle répond que le désir d'assouvir sa haine seul la guidera : Samson, par trois fois, n'a-t-il pas résisté à ses charmes et, toujours maître de son secret, ne s'est-il pas par trois fois échappé de sa couche?

Le grand-prêtre s'éloigne, la nuit se fait plus obscure, une nuit d'orage sillonnée d'éclairs.

Au loin un bruit de pas se fait entendre. C'est lui : Dalila, brusquement tirée de sa rêverie, tombe dans les bras de son amant. Et les voilà enlacés aussi longtemps que dure un fort beau duo d'amour coupé par un cantique, qui n'a peut-être pas trop là sa raison d'être, mais qui s'écoute tout de même volontiers. « Qu'importe à mon amour désolé, s'écrie Dalila, le sort d'Israël et sa gloire! » Dalila, très experte aux jeux de l'amour, ne feignait de se dérober que pour mieux assurer sa victoire. A peine a-t-elle lancé son dernier adieu d'une voix déchirante, elle rentre dans sa maison, Samson la suit.

On entend gronder la foudre, la tempête se déchaîne, et des soldats philistins sont là qui guettent le héros vaincu, n'attendant qu'un signal de Dalila pour s'emparer de lui.

A l'acte suivant, Samson aveugle, les cheveux coupés, tourne la meule, écoutant avec angoisse les plaintes des captifs :

Samson, qu'as-tu fait de tes frères?

Puis, le théâtre change et nous voilà dans l'intérieur du temple de Dagon, où la voix des jeunes prêtresses nous apporte, comme un souffle parfumé, des réminiscences de la fête du printemps. Et les danses recommencent et les coupes s'emplissent. Les princes philistins et Dalila elle-même insultent à la misère de Samson resté seul au milieu de la scène, appuyé sur l'enfant qui le conduit et invoquant tout bas le Dieu d'Israël :

Souviens-toi de ton serviteur
Qu'ils ont privé de la lumière!

Et tandis que le peuple chante et que la flamme monte devant l'autel des sacrifices, Samson, dans un suprême effort, ébranle les piliers du temple qui s'écroule sur la masse du peuple agenouillé.

Opéra ou oratorio, *Samson et Dalila*, c'est l'opinion de beaucoup de musiciens, — et c'est aussi la mienne, — doit tenir, dans l'œuvre déjà considérable de M. Camille Saint-Saëns, la première place. Cette place, la Symphonie en *ut mineur* pour orchestre, piano et orgue, exécutée il y a deux ans aux concerts du Conservatoire, pourrait, seule, la lui disputer. Tous les morceaux de la partition ne sont peut-être pas d'égale valeur; mais tous portent la griffe — on dit plus familièrement la patte — d'un maître pour qui la science musicale n'a plus de secrets. Le travail en est serré, et les idées s'y développent avec une habileté qui ne faiblit pas. Que cette œuvre remarquable date

d'hier ou d'il y a vingt ans, peu importe. A l'époque où elle fut écrite, M. Camille Saint-Saëns, déjà arrivé à la maturité de son talent, était à un âge où assurément on peut s'instruire encore, mais où on n'hésite plus déjà. Aussi aurait-on beau chercher « la petite bête », qu'on ne parviendrait pas à découvrir, dans la partition de *Samson et Dalila*, une seule de ces hésitations, de ces pauvretés ou de ces maladresses, une seule de ces licences, de ces fautes contre la règle que l'on reproche à certains compositeurs et que le génie même a bien de la peine à se faire pardonner. Je m'incline et j'admire, non pas comme une brute, mais en connaissance de cause, comme un musicien heureux de reconnaître et de signaler chez un confrère des qualités que lui-même ne possède pas au même degré.

Aucun maître — et vous remonterez aussi loin et aussi haut que vous voudrez — n'a écrit avec plus de correction, avec une plus surprenante habileté que l'auteur de *Samson et Dalila*. Vienne alors l'inspiration, l'idée fécondante, et le chef-d'œuvre est fait.

Après avoir loué, dans l'œuvre dont j'ai le devoir de parler, mais que je ne puis avoir la prétention de faire connaître par une sèche analyse à ceux qui ne l'ont point entendue, la *maestria* avec laquelle y sont employés tous les artifices de composition, je veux louer aussi l'instrumentation, toute pleine de surprises et d'enchantements, d'ingénieux accouplements de timbres, de sonorités exquises. Il m'arrive, en écoutant ce que la flûte et le cor anglais murmurent, d'oublier les jeux de scène et le dialogue des voix. Tel trait de

violon en sourdine me ravit, et je me pâme au soupir prolongé d'une note de clarinette ou de cor. Je dois bien des reconnaissances de ce genre à Berlioz et à Weber; j'en dois quelques-unes aussi à M. Camille Saint-Saëns.

La plainte des Hébreux au début du premier acte est pleine d'onction et aboutit, après d'intéressants développements en style fugué, au récit de Samson bientôt suivi d'un allegro vigoureusement rythmé où sonnent comme des fanfares de clairons. Après l'entrée d'Abimelech, Samson entonne l'hymne de délivrance : « Israël, romps ta chaîne », qui, repris ensuite par le chœur à l'unisson, est d'un très grand effet. Devant le cadavre du satrape le grand-prêtre de Dagon lance l'anathème sur les enfants d'Israël et prophétise avec une sombre énergie la trahison dont sera victime celui qui les guide au combat. Le chœur des jeunes filles est d'une grâce adorable, d'une fraîcheur pénétrante et, dans la scène de séduction, Dalila a des accents tout imprégnés d'une caressante langueur. La danse des prêtresses de Dagon, petit divertissement symphonique fort original et d'une instrumentation si colorée, a depuis longtemps son succès marqué au Cirque comme au Châtelet. Le premier acte se termine par une sorte de cantilène d'un caractère doux et rêveur que Dalila soupire, tandis que Samson, sous le charme, écoute d'une oreille distraite la parole prophétique du vieillard hébreu.

L'acte suivant débute par un air de Dalila : « Amour, viens aider ma faiblesse », devenu classique aujour-

d'hui. A-t-on eu raison de trouver quelques longueurs dans la scène suivante entre Dalila et le grand-prêtre? Je n'en aime pas beaucoup la conclusion. Mais dans le duo d'amour tout est à louer, et il ne me déplaît pas de retrouver dans cette belle et émouvante page, qui s'achève au bruit des éclats de la foudre, comme un écho de la phrase amoureuse par excellence, celle que chantent Raoul et Valentine au quatrième acte des *Huguenots*.

Il me faut citer, au troisième acte, le monologue de Samson coupé par les énergiques lamentations des Israélites captifs, l'air de ballet au milieu duquel s'enchâsse un petit bleuet oriental qu'ont joué à satiété tous les *Repahs*, tous les *Marabbas* des cafés turcs de la rue du Caire; puis la scène de l'orgie, dans laquelle reviennent quelques phrases troublantes du duo d'amour chanté à l'acte précédent, le duo en canon dont le dessin persistant des instruments à cordes fait comme un tournoiement vertigineux au dessin des voix, enfin le chœur final : « Dagon se révèle », avec son rythme martelé, ses bruits de violon rapides et ses éclatantes sonorités.

(*Journal des Débats.*)

LALO

LE ROI D'YS

(*Opéra-Comique*, 13 mai 1888.)

M. Ernest Renan, dans la préface de ses *Souvenirs de Jeunesse*, dit qu'une des légendes les plus répandues en Bretagne est celle d'une prétendue ville d'Is qui, à une époque inconnue, aurait été engloutie par la mer. On montre à divers endroits de la côte un emplacement de cette ville fabuleuse et les pêcheurs vous en font d'étranges récits. Les jours de tempête, assurent-ils, on voit sous le creux des vagues le sommet des flèches de ses églises; les jours de calme, on entend monter de l'abîme le son de ses cloches, modulant l'hymne du jour.

Dans ses *Chants populaires de la Bretagne* M. de la Villemarqué donne la traduction du poème *Livaseur Yeris* (*Submersion de la ville d'Is*) tel que le lui chanta en dialecte du pays de Cornouailles un paysan de la paroisse de Trégunc.

« — As-tu entendu, as-tu entendu ce qu'a dit l'homme de Dieu au roi Gradlon qui est à Is?

» Ne vous livrez point à l'amour, ne vous livrez point aux folles joies. Après le plaisir, la douleur! »

» Le roi Gradlon parlait ainsi :

» — Joyeux convives, il me convient d'aller dormir un peu.

» — Vous irez dormir demain matin, demeurez avec nous ce soir, néanmoins qu'il soit fait comme il vous convient.

» Sur cela l'amoureux contait doucement, tout doucement ces mots à l'oreille de la fille du roi :

» — Douce Dahut, et la clef?

» — La clef sera enlevée; le puits sera ouvert : qu'il soit fait selon vos désirs!... »

Selon la tradition populaire, la ville d'Is, capitale du roi Gradlon, était défendue contre les invasions de Causuer par un puits ou bassin immense, destiné à recevoir les eaux de l'Océan dans les grandes marées comme autrefois le lac Mœris, celles du Nil. Ce puits avait une porte secrète dont le roi seul avait la clef et que lui-même ouvrait ou fermait selon qu'il était nécessaire. Or, une nuit pendant qu'il dormait, la princesse Dahut, voulant couronner dignement les folies d'un banquet donné à un de ses amants, lui déroba la clef du puits, courut ouvrir la porte et submergea la ville. Saint Guénolé l'avait prédit.

M. de la Villemarqué ajoute que « cette tradition doit remonter au berceau de la race celtique, car elle est commune aux trois grands rameaux de cette race :

les Bretons, les Gallois et les Irlandais ». En Armorique comme en Cambrie, comme en Irlande, le nom du pays est le même, c'est-à-dire qu'il a la même signification (*bas* ou *creux*) et atteste par conséquent une parfaite identité de lieu. « Les Armoricains le font inonder par le débordement d'un puits, les Gallois et les Irlandais d'une fontaine. » Entre la fontaine et le puits on n'a qu'à choisir.

Émile Souvestre a raconté la légende de la ville d'Ys ou Keris dans son livre *En Bretagne* et dans ses *Merveilles de la nuit de Noël*. Ces deux versions sont quelque peu différentes l'une de l'autre. Dans la seconde les clefs des écluses, que Dahut portait toujours autour du cou, lui furent ravies au milieu d'une danse tourbillonnante et vertigineuse par un inconnu qui s'était présenté à elle comme un puissant seigneur et n'était rien moins qu'une incarnation du diable.

« Le roi était seul dans son palais, dans une grande salle obscure, assis sur l'âtre, auprès d'un feu éteint. Il sentait la tristesse lui tomber sur le cœur, lorsque soudain la porte s'ouvrit des deux côtés, et saint Corentin parut sur le seuil avec un cercle de feu autour du front, la crosse d'évêque à la main et marchant dans un nuage de parfum.

» — Levez-vous. grand roi, dit-il à Gradlon, prenez ce qui vous reste ici de précieux et fuyez, car Dieu a livré cette ville au démon.

» Gradlon, effrayé, se leva aussitôt, appela quelques serviteurs. Après avoir pris son trésor, il monta sur

son cheval noir et partit à la suite du saint, qui glissait dans l'air comme une plume.

» Au moment où ils passaient devant la digue, il entendit un grand mugissement de flots et aperçut l'étranger barbu, qui avait repris sa forme de démon, occupé à ouvrir toutes les écluses avec des clefs d'argent enlevées à Dahut...

« Et le cheval galopait toujours, traversant les rues, les places et les carrefours, les pieds de derrière baignés par la vague qui semblait le poursuivre. Dahut, qui se désolait, « les cheveux épars comme une veuve », au haut du perron de son palais, s'élança sur le cheval qui emportait le roi. Mais alors le coursier s'arrêta subitement, fléchit et l'eau monta jusqu'aux genoux du monarque qui, pris d'épouvante, appela saint Corentin à son aide.

« — Secouez le péché que vous portez derrière vous, répondit le saint, et, par le secours de Dieu, vous serez sauvé.

» Et, comme le roi hésitait à sacrifier sa fille à son salut, Corentin toucha du bout de sa crosse l'épaule de la princesse, « qui glissa dans la mer et disparut au fond du gouffre, appelé depuis le gouffre d'Ahès... »

» Le cheval, ainsi délivré de son fardeau, s'élança en avant et atteignit le rocher de Garrec, où l'on voit encore la marque d'un de ses fers... Et, à l'horizon, debout sur le dernier débris des digues submergées, l'homme rouge montrait les clefs d'argent avec un geste de triomphe.

On retrouve quelque chose du caractère méphis-

tophélistique de ce personnage dans le prince Karnak, dont M. Édouard Blau a fait un des héros de son poème.

Plus intimidé, dans *le Cid*, par le voisinage de Corneille, qu'il n'était réconforté par celui de M. d'Ennery, l'auteur du livret du *Roi d'Ys* s'est trouvé tout à fait à l'aise avec la prose du romancier breton et, ne prenant à la légende que ses traits principaux, il l'a embellie, pour les besoins du drame musical, d'incidents et de détails dont il faut laisser tout le mérite à sa poétique imagination. Il a commencé par modifier l'orthographe du nom de la ville engloutie, il a écrit *Ys* au lieu de *Is*, *Ys*, sur un titre de partition comme sur une affiche de théâtre, étant beaucoup plus décoratif. Dahut, la Magicienne commandant aux Korigans, « l'Honoria de l'Armorique qui s'était fait, comme la fille de Valentinien, une couronne de ses vices et avait pris pour pages les sept péchés capitaux », Dahut, appelée aussi Alc'huèz, ou plus brièvement Ahèz par le peuple, a reçu de M. Blau le nom plus doux, plus harmonieux, plus musical surtout de Margared, et sa méchante action se trouve expliquée, sinon justifiée, par un désespoir d'amour. Margared et sa sœur Rozenn aiment toutes les deux Mylio, mais une seule est aimée de lui, et, quand le jeune chef breton, qui s'en est allé à la guerre, revient à la cour du roi, c'est à Rozenn qu'il conte ses exploits et chante le bonheur du retour. Margared, destinée par son père au prince Karnak dont celui-ci recherche l'alliance, repousse tout à coup une union qu'elle n'avait acceptée que parce qu'elle

désespérait de voir Mylio. Karnak s'éloigne très courroucé du refus de la princesse et jure de se venger. Et voilà de nouveau la guerre allumée.

Au deuxième acte, Mylio revient vainqueur et reçoit pour prix de sa vaillance la main de Rozenn. Karnak vaincu, d'après le livret, ou perdu, comme il est dit je ne sais trop pourquoi dans la partition, se rencontre avec Margared, auprès de la statue de saint Corentin.

Margared, ah! tu viens sans doute
Une fois encore m'outrager.

Non! répond celle-ci, je viens au contraire unir ma vengeance à la tienne :

Ta haine a passé dans mon âme.

(Étendant la main vers la ville entrevue à l'horizon :)

Là-bas tous m'ont trahie et déchiré le cœur,
Et je n'ai plus d'amants, de père ni de sœur,
Dans la cité trois fois infâme!

(Soudainement :)

Si tu veux nous unir,
Elle ne sera plus demain qu'un souvenir.

Corentin a entendu le complot; sa statue s'anime comme celle du Commandeur, mais ni les remontrances du saint homme ni les voix du haut qui chantent : « Repentez-vous! » ne peuvent détourner Karnak et Margared de leur sinistre projet.

Au troisième acte, le forfait s'accomplira. Margared, un instant hésitante, est bientôt ramenée à ses idées de vengeance à la vue du couple heureux qui va sortir de la chapelle,

Le cœur tremblant d'un doux émoi.

Et, d'ailleurs, Karnak ne la laissera pas manquer à son serment.

La mer déchaînée a englouti la ville; le peuple et les principaux personnages du drame, à l'exception de Karnak, tué par Mylio, sont groupés sur le plateau d'une colline que les flots toujours grossissant, environnent. Ce décor est fort beau. Margared, ayant fait l'aveu de son crime et menacée par la fureur populaire, grimpe sur un rocher qui a une vague ressemblance avec celui de Leucate, jette un cri et s'élance dans l'abîme.

..., Quand il aura
Reçu sa proie
Le flot vengeur s'apaisera.

Le flot s'apaise, en effet, et saint Corentin, entouré d'une auréole lumineuse, apparaît dans les frises, venant apporter à ceux qui ont survécu le pardon du Très-Haut. Quant aux autres, ils sont noyés. Ce poème est bien fait : il est dramatique, intéressant et fort bien rimé par un poète de talent et d'imagination, qui ne dédaigne pas à l'occasion, surtout quand l'occasion est bonne, d'écrire des vers pour être chantés! Il a aussi le mérite d'offrir au compositeur des situations très variées et des effets de couleur locale que M. Lalo a pu rendre très heureusement, à l'aide de quelques thèmes bretons, sans le secours de l'inévitable biniou.

Laissez-moi préluder maintenant par un court préambule à l'analyse des morceaux les plus saillants de l'ouvrage. Je vais parler au nom de M. Édouard Lalo. Outre la légende de la ville d'Ys, il y a la légende de la

partition du *Roi d'Ys*, qui, écrite il y a vingt ans, moisirait depuis cette époque dans le portefeuille de l'infortuné compositeur. J'ai connu, moi aussi, cette légende-là, M. Lalo la connaît à son tour, mais il n'en veut pas, il la déclare absolument mensongère, et je suis un de ceux à qui il a demandé de bien vouloir la démentir. « A l'âge de quarante ans, dit M. Lalo, *je n'avais pas encore pensé au théâtre*; c'est vers quarante-deux ans que j'avais commencé *Fiesque*, mon *premier ouvrage lyrique*, que j'ai terminé pour le fameux concours du Théâtre-Lyrique, — concours dont M. Charles Beauquier, l'auteur du poème de *Fiesque*, demanda l'annulation, — où je fus classé troisième. Le *Magnifique* eut le n° 1 et *la Coupe et les Lèvres* le n° 2. Ce ne fut que *bien longtemps après* que je songeai au *Roi d'Ys*; mais, comme je vous l'ai déjà dit, je n'en traçai que les lignes principales; découragé par l'échec de *Fiesque*, — que l'auteur ne put parvenir à faire jouer ni à Paris ni à Bruxelles (en ce temps-là, les compositeurs français frappaient déjà à la porte du théâtre de la Monnaie), — je me livrai entièrement à la musique instrumentale, et c'est par les concerts symphoniques que je me suis fait connaître. Enfin, *il y a environ deux ans*, la fièvre théâtrale me reprit : je refis complètement le plan du *Roi d'Ys* et c'est l'an dernier que l'ouvrage fut complètement terminé. Voilà comme on écrit l'histoire... »

M. Lalo, tout en refaisant complètement le plan du *Roi d'Ys*, n'a pas touché à l'ouverture, car nous l'avons entendue hier soir, à l'Opéra-Comique, telle

qu'elle fut exécutée il y a plusieurs années déjà (j'ai peur de me tromper en donnant une date) par l'orchestre Pasdeloup. Cette ouverture, très savamment développée, très brillamment instrumentée, est au répertoire de nos grandes sociétés symphoniques. La société des Concerts du Conservatoire n'a pas dédaigné de l'insérer sur l'un de ses programmes, suprême honneur!

Je me suis empressé, comme on le voit, de céder au désir de M. Lalo; mais il ne me semble pas que la date assignée à une œuvre musicale ait une grande importance au point de vue où se place M. Lalo, et qu'elle puisse la faire plus vieille ou la rajeunir. Le *Freischütz*, *Lohengrin* ou *la Damnation de Faust*, par exemple semblent nés d'hier, et, dans l'ordre chronologique, ils sont bien plus vieux que *le Roi d'Ys*.

Pourquoi donc, dans sa lettre, M. Lalo ne parle-t-il pas de *Namouna*? La fièvre théâtrale ne l'avait donc pas encore repris lorsqu'il écrivit ce délicieux ballet que M. Vaucorbeil joua; ses successeurs l'ont détruit. Et voilà pourquoi M. Lalo ne parle pas de sa *Namouna* dont un intelligent éditeur nous a conservé la partition, mais dont les décors n'existent plus.

J'ai eu un plaisir extrême à la représentation du *Roi d'Ys*, une œuvre distinguée, une œuvre de maître, et personne n'est plus heureux que moi du succès, du très grand succès de M. Lalo. Le public, celui qui va plus volontiers et plus souvent au théâtre qu'au concert, connaissait peu le nom de M. Lalo. Pour être célèbre, il ne suffit pas d'avoir écrit plusieurs belles

œuvres ou une belle œuvre seulement : il faut voir son portrait à la vitrine des photographes, son buste à la devanture des magasins de musique et son nom « aux déplacements et villégiatures », même quand on ne se déplace pas. Cela n'est ni bien difficile, ni bien coûteux, mais cela est tout à fait indispensable, et pour les musiciens surtout la célébrité est à ce prix. Or, je crois que jusqu'à présent M. Lalo n'avait pas pris assez soin de sa renommée. Le mal peut se réparer. Il est à craindre pourtant que M. Lalo, après comme avant *le Roi d'Ys*, ne reste un artiste modeste, indifférent à la réclame, absorbé dans son art et se donnant à lui sans arrière-pensée. C'est ce qui, depuis bien des années déjà, me l'a fait aimer, c'est aussi ce qui a conservé à son talent ce cachet de distinction, d'élévation et de sincérité, où le caractère de l'artiste se reflète tout entier. Il y a des pages légères dans la partition du *Roi d'Ys*; je défie qui que ce soit d'y signaler une vulgarité. Et, si le chanteur y trouve maintes occasions de briller et de se faire applaudir, ce n'est pas que tel ou tel morceau, même orné d'un point d'orgue à la tendance finale, ait été écrit en vue de sa virtuosité.

Vous avez entendu dire que M. Lalo, dont la valeur de symphoniste est indiscutable, n'avait pas les qualités nécessaires au compositeur dramatique; on le disait, mais on n'en savait rien. Il faudra dorénavant modifier cette appréciation. Si savante, si nourrie que soit l'instrumentation du *Roi d'Ys*, et bien que l'orchestre y joue par moments un rôle prépondérant, il

est impossible de ne pas reconnaître que le symphoniste Lalo possède comme pas un l'art d'accompagner des voix. Et, gardez-vous d'en douter, ses accompagnements n'en sont pas plus pauvres pour ça, ni ses harmonies écrites avec moins d'élégance et d'ingéniosité. Écoutez, par exemple, cet adorable *duettino* du premier acte, au rythme si simple et d'une sonorité si discrète, et vous ne perdrez pas une note, pas une syllabe de la délicieuse mélodie que chante Rozenn à Margared :

En silence pourquoi souffrir?
Dans mon cœur épanche ta peine...

Écoutez encore ce passage d'un autre duo non moins gracieux, non moins poétique, mais plus développé et plus dramatique que le premier :

Que la justice fasse taire
La plainte de ton cœur brisé,

et vous me direz si l'accompagnement, presque toujours en accords plaqués, vous a distrait un seul instant de la délicieuse cantilène que soupire si agréablement mademoiselle Simonet.

Le même éloge ne peut-il s'appliquer au double chœur des jeunes gens et des jeunes filles, au début du troisième acte, et à la jolie phrase de Mylio : « Je le sais, ton âme est douce », et aussi au duo qu'il chante avec Rozenn, morceau exquis dont les premières mesures rappellent une chanson bretonne bien connue : « Nous sommes venus vous voir, Madame la mariée »?

Aux citations que je viens de faire, je pourrais en ajouter bien d'autres.

Passons maintenant aux épisodes dramatiques, rendus par le compositeur avec une puissance d'inspiration à laquelle la péroraison de sa belle ouverture nous avait préparés.

C'est d'abord, au premier acte, le large récit mesuré que chante le roi : « Aux jours futurs j'ai dû songer », le bel ensemble final coupé par les phrases haletantes de Margared apprenant que Mylio est vivant, et le défi jeté par le jeune chef au prince de Karnak à qui Margared refuse de s'unir.

Je citerai, au début du deuxième acte, l'air de Margared dont mademoiselle Deschamps a supérieurement rendu l'accent passionné et l'entraînant, le belliqueux allegro, chanté par Mylio, que nous voyons reparaître successivement dans le quatuor suivant et dans le chœur de victoire du premier tableau.

Je n'ai loué que le côté poétique du duo des deux femmes; je dois en signaler aussi les passages où s'exhale la fureur jalouse de Margared accusant sa sœur et maudissant Mylio. Le monologue de Karnak, son duo avec Margared, l'intervention de saint Corentin et des voix célestes forment une scène très émouvante, très grandiose et magistralement traitée par le compositeur, qui, à mesure que l'action se déroule, se fait pardonner de plus en plus, par la clarté de ses mélodies, par la force et la vérité de l'expression dramatique, son grand talent de symphoniste, de musicien de concert. Après le lever du rideau du troisième

acte on le lui aura pardonné tout à fait. Tout ce tableau des fiançailles, ainsi que j'ai dit plus haut, est d'une couleur délicieuse, et d'une exquise fraîcheur. Et quel saisissant contraste font, aux imprécations de Karnak et de Margared, les chants religieux entendus dans la chapelle pendant le mariage de Rozenn et de Mylio!

La foule est agenouillée, le flot monte toujours et le succès du compositeur, toujours grandissant, devient un véritable triomphe après l'accord final.

Et le wagnérisme de M. Lalo, que devient-il dans tout cela? Ma foi, je n'en ai trouvé nulle part.

Les principaux rôles sont confiés à mademoiselle Deschamps et à mademoiselle Simonet; à MM. Talazac, Bonnet, Fournets et Cobalet. Le sympathique roi Gradlon ou Grallon, qui devint plus tard le Galaor des romans de la Table ronde, n'arrive pas le dernier.

M. Faravey a donné l'élite de sa troupe au compositeur du *Roi d'Ys*. C'était bien le moins qu'il pût faire pour une œuvre de cette importance, pour un musicien de cette valeur.

(*Journal des Débats.*)

TABLE CHRONOLOGIQUE

DES FEUILLETONS D'ERNEST REYER PARUS DANS LE « COURRIER DE PARIS » ET LE « JOURNAL DES DÉBATS » (1857-1899)

On sait qu'Ernest Reyer publia un certain nombre d'articles dans le *Moniteur Universel*, la *Revue française*, la *Gazette Musicale* et autre publications. Nous ne donnons ici que la table des articles du *Courrier de Paris* (1857-1860) et du *Journal des Débats* (1866-1899), seuls journaux où il collabora d'une façon régulière.

N. B. — Les articles accompagnés d'un (x) ont été réunis dans les *Notes de Musique*, parues chez Charpentier, 1875, in-18. Ceux qui sont suivis d'un double (xx) sont réimprimés dans le présent volume.

Courrier de Paris.

1857

29 avril. *Oberon*, de Weber. — *Joconde*, de Nicolo. — *François Villon*. — Berlioz. — Mademoiselle de la Pommeraye. — Rubinstein.

15 mai. Pianistes. — Rubinstein. — Anecdote sur Rossini.

29 mai. *Nuits d'Espagne*, de Semet. — *L'Anneau d'argent*, de Deffès.

12 juin *Les Dames capitaines*, de H. Reber.

26 juin. *Le Mariage extravagant*, d'Eugène Gautier.

14 juillet. Concours d'Orphéons à Bordeaux.

31 juillet. Une lettre de mademoiselle Marie Cabel. — *Une demoiselle en loterie*, d'Offenbach.

28 août. Au sujet du Conservatoire. — Voyage à Dijon.

11 septembre. *Euryanthe*, de Weber (xx).

30 septembre. *Tannhauser*, à Wiesbaden (xx).

14 octobre. *Vie d'un artiste chrétien au XVIIIe siècle* (Mozart), d'après sa *Correspondance* par le Chanoine Goschler.

30 octobre. Engagements au Théâtre-Lyrique pour *Euryanthe* et *Oberon*. — Sur *Maître Wolfram*.

12 novembre. *Margot*, de Clapisson.

29 novembre. Concerts. — Pasdeloup. — Madame Farrenc.

16 décembre. *Le Songe d'une nuit d'été*, d'A. Thomas. — *Le Carnaval de Venise*, de M. Savage.

1858

13 janvier. *La Demoiselle d'honneur*, de Semet. — Reprise de *Fra Diavolo*.

24 janvier. *Le Médecin malgré lui*, de Semet.

7 février. Pauvre Poisson et *De l'influence des queues de sapeur dans les ondulations de la mer* (x). — *Le Chant d'Antonia*, de Victor Chéri.
22 février. Henri Litolff. — *Marta*, de Flotow.
25 mars. *Le Magicien*, de M. Halévy.
7 avril. *Don Desiderio*, du prince Poniatowski. — Reprise de *la Perle du Brésil*. — *Quentin Durward*, de Gevaërt.
24 avril. *Preciosa*, de Weber.
16 mai. Concerts. — Litolff.
30 mai. *Noces de Figaro*. — *Castibelza* de Maillart.
7 août. Voyage à Dijon. — *Sapho*. — *La Méprise par ressemblance*, de Grétry.
12 septembre. Festival de Bade, concert dirigé par Berlioz.
30 septembre. A propos d'une reprise de Glück à l'Opéra.
17 octobre. *Broskovano*, de Delfès. — Reprise d'*Oberon*. — A propos de *Faust*.
31 octobre. Mademoiselle Emma Livry dans *la Sylphide*. — Anecdote de Meyerbeer sur Cimarosa. — *La Norma*, de Bellini.
16 novembre. *La Bacchante*, d'Eugène Gautier.
1er décembre. Une messe de Weber à Sainte-Cécile. — Le *Giuramento*, de Mercadante. — Henri Vieuxtemps.
16 décembre. A propos des *Trois Nicolas*, de Clapisson.

1859

1er janvier. Encore *les Trois Nicolas*. — Notice d'Adolphe Adam sur Dalayrac.
19 janvier. Concerts de la Société du Conservatoire.
30 janvier. Concert de M. Jacques Baur. — Le Théâtre-Italien.
13 février. De la critique : réponse à un article de M. Henry Trianon.
1er mars. Henri Vieuxtemps. — Répétition générale de *Faust*. — Reprise de l'*Elisire d'Amore*, de Donizetti. — Concerts.
8 mars. *Herculanum*, de F. David. — *La fée Carabosse*, de Victor Massé.
29 mars. *Faust*, au Lyrique (xx). — *La fée Carabosse*. Tamberlick. — *Les Grotesques de la musique*, de H. Berlioz. — Concerts.
15 avril. *Le Pardon de Ploërmel*, de Meyerbeer.
30 avril. *L'Enfance du Christ*, de Berlioz. — Fragments de *la Damnation*. — M. de Hartog. — M. Georges Mathias. — M. Hans de Bulow. — *Les Chœurs d'Athalie*, de M. Jules Cohen. — *Poliuto*.
18 mai. *Enlèvement au sérail*, de Mozart. — *Abou Hassan*. — *Le Diable au moulin*.
31 mai. *Le Diable au moulin*, de M. Gevaërt.

16 juin. Reprise des *Vêpres siciliennes*, de Verdi.
26 juillet. M. Georges Kastner.
23 août. Voyage en Suisse.
6 septembre. Voyage en Suisse. — Lac de Bienne.
7 septembre. Voyage en Suisse. — Bade. — Festival donné par Berlioz.
13 septembre. Retour. — *Roméo et Juliette*, de Bellini.
18 octobre. Reprise du *Songe d'une nuit d'été*, d'A. Thomas, et du *Pardon de Ploërmel*. — Le Théâtre-Italien. — *La Traviata*, le *Giuramento*. — *Le Trésor des pianistes*, de M. et madame Farrenc.
25 octobre. Nécessité de créer à Paris une salle de concerts qui en soit une.
8 novembre. *Sémiramis*. — Louis Spohr.
15 novembre. Festival en l'honneur de Schiller.

Journal des Débats.

1866

2 décembre. Profession de foi. — *Mignon*, d'Ambroise Thomas.
16 décembre. *Le Freischütz*. — Reprise de *Lalla-Roukh*, de Félicien David.

1867

3 janvier. Divers. — Concert de la Société du Conservatoire. — *Chœurs d'Athalie*, de Mendelssohn. — Concert spirituel à la Madeleine dirigé par M. Camille Saint-Saëns. — Lettre de Vienne sur *la Damnation de Faust*.
15 janvier. *Struensée*, de Meyerbeer (x). — Concerts du Conservatoire de Strasbourg.
27 janvier. *Déborah*, de M. Desir-Duvivier.
16 février. *Sardanapale*, de Victorien Joncières. — Les décors des *Troyens*, de Berlioz. — *Chœurs d'Athalie*, de Mendelssohn. — *Le Désert*, de F. David. — Les chœurs d'*Ulysse*, de Gounod.
28 février. *Semaine sainte au Vatican*, par M. Ludovic Celler. — Quelques livres. — *Le Fils du brigadier*, de Victor Massé. — Concerts.
20 mars. *Don Carlos*, de Verdi.
18 avril. *La Grand'tante*, de Jules Massenet. — Prix de Rome. — Jeunes compositeurs.
5 mai. *Roméo et Juliette*, de Gounod.

14 mai. Concerts. — Deux concerts consacrés aux œuvres de Camille Saint-Saëns.
18 juin. Reprise de *l'Étoile du Nord*. — *L'Oie du Caire*, de Mozart.
4 août. Musique religieuse : madame de Grandval. — Théodore Dubois. — *Les Amants de Vérone*, du marquis d'Ivry.
8 septembre. Exposition universelle. — *Les Noces de Prométhée*, de Saint-Saëns. — Musique chinoise, musique militaire, orphéons, musique suédoise, etc. — L'ouverture du Théâtre-Italien.
22 septembre. Les instruments, les ouvrages de musique à l'Exposition.
27 septembre. *Idem*.
19 octobre. *Idem*.
1er novembre. *La Fiancée de Corinthe*, de Duprato. — *Les Bluets*, de J. Cohen.
16 novembre. Mémoire de M. Boisselot sur la musique.
29 novembre. *Robinson Crusoë*, de J. Offenbach. — *Le Planteur*, de H. Monpou. — *Guillaume Tell*, à l'Opéra.
18 décembre. *Cardillac*, de L. Dautresme.

1868

6 janvier. *La Jolie fille de Perth*, de Bizet (xx).
6 février. *El Templario*, de Othon Nicolaï. — Concerts du Conservatoire. — Concerts populaires. — Berlioz en Russie.
25 février. *Le Premier jour de bonheur*, de M. Auber. — *La Croisade des dames*, de François Schubert. — *L'Élixir de Cornelius*, de M. Émile Durand. — Concert de M. Lamoureux. — *Roméo et Juliette*, de Gounod, à Vienne.
15 mars. *Hamlet*, d'Ambroise Thomas.
2 avril. *La Musique aux Pays-Bas avant le XIXe siècle*, par M. Edmond van der Straeten.
22. *La Part du Diable*, d'Auber. — *Rose et Colas*, de Monsigny. — *Sylvia*, de M. Samuel David. — *Giovanna d'Arco*, de Verdi. — *Fleur de thé*, de Lecocq. — *Roméo et Juliette*, de Gounod. — *La Fiancée de Corinthe*, de Duprato. — M. de Gasperini. — M. Barsotti.
17 mai. *La Contessina*, de Joseph Poniatowski. — *La Pénitente*, de madame de Grandval. — *La Passion*, de Jean Sébastien Bach.
31 mai. *Le Barbier de Séville*, de Paisiello. — *La Passion*, de Bach. — Musique religieuse.
2 août. Concerts.
8 août. Concerts.

1er septembre. *Le Florentin*, ouvrage mis en concours par la direction de l'Opéra-Comique et mis en musique par cinquante-trois concurrents. — M. Carvalho. — M. Pasdeloup.
30 septembre. A propos de *Lohengrin* et de Richard Wagner (x).
7 octobre. A propos de *Lohengrin* et de R. Wagner (2e article) (x).
23 octobre. Réflexions sur l'année musicale.
14 novembre. *La Fête du village voisin*, de Boïeldieu. — *Le Néophyte*, de Vaucorbeil. — *Poème d'Avril*, de Massenet. — Mélodies de Bizet, Saint-Saëns, Duvivier. — Reprise des *Huguenots*.
29 novembre. Mort de Rossini (x). — *Iphigénie en Tauride*. — *Les Huguenots*.
6 décembre. *Le Corricolo* de F. Poise. — *Iphigénie en Tauride*. — Concerts populaires.
28 décembre. *Le Brasseur de Preston*, d'A. Adam. — *Gil le Ravisseur*, d'Albert Grisar. — *Petit bonhomme vit encore*, de M. Deffès. — *Les Honneurs de la guerre*, de J. Costé. — Concerto en *sol* mineur de M. Camille Saint-Saëns. — Symphonie en *ré* de Schumann. — *Roméo et Juliette*, de Berlioz. — *Otello*, de Verdi.

1869

15 janvier. *Piccolino*, de madame de Grandval. — Concerts populaires du Cirque. — *Suites et Fugues*, de M. de Castillon. — Sonates de M. Joachim Raff.
28 janvier. *Daniel*, de Wiatzweiler. — *Daniel*, de Rabuteau. — *Roméo et Juliette*. — *Don Juan*. — *Les Huguenots*.
12 février. *Une folie à Rome*, de Frédéric Ricci. — *Stabat Mater*, de Jules Regnaud. — Cent un chorals de J.-S. Bach. — Concerts.
28 février. 5e Concerto symphonique de H. Litolff. — *Le Roi des Aulnes*, d'Édouard Weber. — *Faust*, à l'Opéra.
10 mars. Mort d'Hector Berlioz.
16 mars. *Faust*, de Gounod, à l'Opéra. — *En Prison*, d'E. Guiraud. — *Vert-Vert*. — *Roméo*, de Berlioz.
31 mars. Hector Berlioz (x).
18 avril. *Rienzi*, de Wagner, au Théâtre-Lyrique (xx).
30 avril. Concerts.
11 mai. Concerts.
26 mai. *Don Quichotte*, d'Ernest Boulanger. — *Jaguarita*, de F. Halévy. — M. Poussard.
12 juin. *La Fontaine de Berny*, d'A. Nibelle. — Mélodies d'Antony Choudens.

7 juillet. Reprise du *Prophète*. — *L'Ange déchu*, de M. X. Boisselot. — Mélodies de Gounod. — Cantate du grand prix de Rome.
11 septembre. *Mignon* et le Théâtre-Italien. — Une lettre de Charles Beauquier. — Théâtres lyriques.
28 septembre. *La Petite Fadette*, de Th. Semet. — *Le dernier jour de Pompéi*, de Victorien Joncières.
20 octobre. Concerts de l'Opéra.
30 octobre. *Fidelio*, de Beethoven. — *Le Paradis et la Péri*, de Schumann. — *L'Anathème du Chanteur*, de Schumann. — *La Fille du Roi des Aulnes*, de Niels Gude. — Douze chœurs, de Gounod.
23 novembre. *Le Bal masqué*, de Verdi. — Débuts de mesdemoiselles Lessi, Estherina Daniele. — *Faust*, de Berlioz. — Henri Litolff.
2 décembre. *Fidelio*, de Beethoven (x).
15 décembre. *Le Paradis et la Péri*, de Schumann.
30 décembre. *Rêves d'amour*, d'Auber. — Carlotta Patti et Th. Ritter en Amérique.

1870

9 janvier. *La Bohémienne*, de W. Balle. — Débuts de mademoiselle Maria Rôze à l'Opéra.
29 janvier. Les théâtres lyriques. — Reprise d'*Hamlet*. Reprise de *Don Juan* et de *Marta*. Reprise du *Médecin malgré lui*. — Concert de mademoiselle Célestine Maurice.
22 février. Festival pour l'anniversaire de la mort de Berlioz. — *Guido et Ginevra*, de Halévy. — Société chorale Bourgault-Ducoudray. — Concerts de Vieuxtemps et Jacquard. — De M. Ponssard. — De H. Litolff. — Société Schumann. — Madame Farrenc.
27 février. *L'Ours et le Pacha*, de François Bazin. — *La Cruche cassée*, d'E. Pessard. — *Les Deux billets*, de F. Poise. — *Poème du Souvenir*, de Massenet. — 3e Sonate pour piano et violon, de B. Godard. — Festival Berlioz.
20 mars. Reprise de *Robert le Diable*. — *Alina Regina di Golcondia*, de Donizetti. — Mademoiselle Reboux, madame Gueymard. — Festival.
31 mars. Festival en l'honneur de Berlioz, à l'Opéra (x).
17 avril. Projet d'un opéra populaire. — Reprise de *Charles VI*, de Halévy. — *La Fête d'Alexandre*, de Hændel.
1er mai. *Stabat Mater*, de madame de Grandval. — *Valse et menuet*, de Delfès. — Concerts. — *Cantates de Sainte Cécile*, de J. Bénédict.

11 mai. *Déa*, de J. Cohen. — *La Légende de Sainte Cécile*, de J. Bénédict. — Marie Sass. Vivier. Vieuxtemps. — Publications nouvelles.
31 mai. *Le Freyschütz*, de Weber.
19 juin. Reprises de *Lalla Roukh*, du *Postillon de Longjumeau* et du *Toréador*.
3 août. *L'Ombre*, de Flotow.
20 août. *Le Kobold*, de Guéraud. — *La Marseillaise*. — *Le Rhin allemand*. — Pierre Dupont.

1871

15 mars. Mémoires d'H. Berlioz (x).
16 mars. *Id.*, 2e art. (x).
4 juin. *Id.*, 3e art. (x).
5 juin. *Id.*, 4e art. (x).
4 juillet. La musique de l'avenir.
16 juillet. Auber (x). — Fétis (x). — Maillart. — Thalberg. — Barroilhet. — Saint-Léon.
29 juillet. Prix de Rome. — Reprises à l'Opéra-Comique et à l'Opéra. — Débuts. — Une lettre d'H. Berlioz.
22 août. Reprise de *la Juive*. — Festival aux Champs-Elysées.
22 septembre. *Martha*, de Flotow. — *Ne touchez pas à la reine*, de Boisselot. — A propos d'*Érostrate*.
24 octobre. *Érostrate* (x), de Reyer. — *Ruth*, de César Franck. — *La Boîte de Pandore*, de Henri Litolff. — *Le Pré aux clercs*. — *L'Ombre*, de Flotow.
16 novembre. *Gallia*, de Gounod. — Théodore Ritter. — Mélodies d'Antoine de Choudens. — Symphonie de M. Millault.
30 novembre. *Messe*, de Gounod. — *Le Docteur Crispin*, des frères Ricci.

1872

16 janvier. Voyage en Égypte. — *Aïda*, de Verdi, au Caire (x).
17 février. Voyage en Égypte.
2 mai. Retour. — *Sylvana*, de Weber. — *Le Passant*, de Paladilhe. — Les Sakiehs du Nil.
18 mai. *Ruth et Booz*, de César Franck. — *Ruth et Booz*, d'Alexis Rostand.
31 mai. *Djamileh*, de Bizet. — *Le Médecin malgré lui*, de Gounod. — *La Musette*, de madame de Grandval. — *Les Rounalkos*, de madame de Maistre.

19 juin. *La Princesse jaune*, de Saint-Saëns. — *Fiesque*, de Lalo. — Le Théâtre de la Monnaie. — La société Schumann. — *Glück et Piccini*, par M. Desnoiresterres.
29 juin. Concours de Rome. — Le Théâtre-Lyrique. — Le Théâtre-Italien. — L'Opéra.
18 août. A propos du Conservatoire (x). — Carafa (x).
31 août. Reprise de *la Juive*. — A propos de *la Coupe du Roi de Thulé*, de M. Diaz. — *L'Ombre*. — Programme du Théâtre-Italien. — Gounod à Spa.
Septembre. *Les Malheurs d'Euterpe*.
10 octobre. *L'Arlésienne*, de Bizet, au Vaudeville (xx). — Théâtre-Italien.
1er novembre. Théophile Gautier (x). — *Le Rouet d'Omphale*, de Saint-Saëns. — *Suite d'orchestre*, d'E. Guiraud ; quatuor inédit de Léonce Farrenc. — Théâtre-Italien.
17 novembre. Fragments de *l'Arlésienne*, de G. Bizet. — Marie Sass à Madrid. — Amat.
30 novembre. *Les Deux reines*, de Ch. Gounod. — *Monsieur et Madame Turlupin*, d'E. Guiraud.
13 décembre. *Don César de Bazan*, de Massenet. — Fragments de *la Damnation de Faust*, au Conservatoire.
22 décembre. *Dans la Forêt*, de M. Constantin.
29 décembre. Revue musicale de l'année 1872.

1873

16 janvier. *La Coupe du Roi de Thulé*, d'E. Diaz.
26 janvier. *Roméo et Juliette*, de Gounod. — *M. Polichinelle*, de M. Delélhelle.
23 février. *La Fanchonnette*, de Clapisson. — M. Monjauze. — *Les Cris de Paris*, par M. Kastner. — *Le Premier jour de bonheur*, d'Auber. — M. Offenbach. — Genning Brandon.
28 février. *La Fille de madame Angot*, de M. Lecocq. — Un mot sur *la Fanchonnette*.
9 mars. *La Dot mal placée*, de M. Paul Lacôme (x). — Anecdotes sur des chanteurs et des cantatrices. — *Symphonie fantastique*, de Berlioz. — *Le Carnaval romain*, de Berlioz.
23 mars. Œuvres de Bach. — *La Querelle de Phœbus et de Pan*, de Bach. — *Les Huguenots*, à l'Opéra. — *La Coupe du roi de Thulé*.
23 avril. *Marie-Magdeleine*, de Massenet (xx). — *Rédemption*, de César Franck.
3 mai. Concerts.

17 mai. *La Guzla de l'émir*, de Th. Dubois. — *Ninon e inette*, de Pénavaire. — *Gretna-Green*, d'E. Guiraud. — *Jeanne d'Arc*, de M. Pfeiffer. — *Berceuse*, de M. Farrenc. — *Scherzo*, de Vaucorbeil.

29 mai. Reprise du *Freyschütz*. — *La Vie d'une rose*, de Schumann. — *Le Roi l'a dit*, de Delibes.

18 juin. *Pierrot Fantôme*, de M. Lionel-Vercken.

29 juin. Lettre de Bénarès. — Massenet et Gautier : *le Preneur de Rats*.

20 septembre. L'Alsace. — Les Vosges (x).

21 septembre *Id.*, 2e art. (x).

27 septembre. Divers.

21 octobre. Théâtre-Italien : *Il Barbiere di Siviglia*, de Rossini. — *Rigoletto*. — *Il Trovatore*. — *Don Pasquale*. — *Les Huguenots*, à l'Opéra. — *Don Juan*. — *Richard Cœur-de-Lion*.

28 octobre. *Le Bijou perdu*, d'A. Adam. — *L'École du Petit Chien*. — *La Dot mal placée*, de M. Lacôme. — Joachim Raff. — *Roméo et Juliette*, de Berlioz.

14 novembre. *Jeanne d'Arc*, de Gounod. — *Les Trois souhaits*, de Poise. — *L'Ambassadrice*, d'Auber.

25 novembre. *Don Giovanni*, — *La Norma*. — Cantate de M. Paul Pujet. — L'œuvre de Glück publiée. — *Scènes pittoresques*, de Massenet. — M. Colonne.

13 décembre. *Maître Wolfram*, reprise (x). *Im Walde*, de Joachim Raff. — *Ruth et Booz*, de César Franck. — *Phaéton*, de Saint-Saëns. — *Roméo*, de Berlioz. — Mélodies de Victor Massé.

1874

25 janvier. *Le Messie*, de Hændel. — *Vingt mélodies*, de Bizet. — *Mélodies*, d'A. de Choudens. — *La Cenerentola*.

8 février. Le spectre de Paganini. — *Concerto de violon*, d'E. Lalo. — Concerts. — *Le Florentin* et le buste de M. Lenepveu. — *Li Astuzie femminili*, de Cimarosa.

1er mars. *Le Florentin*, de Lenepveu. — *Marie-Magdeleine*, de Massenet.

15 mars. Concerts du Conservatoire. — Ouvertures de *Patrie*, de Bizet; de *Phèdre*, de Massenet. — Ouverture de concert, de Guiraud. — *La Marche troyenne*, de Berlioz. — M. Camille Saint-Saëns. — Fondation Mozart, à Salzbourg.

31 mars. *Marie-Magdeleine*, de Massenet. — *La Madeleine au désert*, de M. Logé.

21 avril. Concerts. — M. Saint-Yves-Bax. — *La Passion*, de Bach. — M. Laybach. — M. Sauzay. — M. de Groot.

30 avril. *Gille et Gillotin*, d'Ambroise Thomas.

17 mai. Conservatoire. — M. Planté. — M. Carvalho. — M. Diaz de Soria. — *Faust*. — *Les Noces de Figaro*. — *La Jonque des Amants*, de M. Gouzien.

24 mai. *Le Cerisier*, de M. Duprato. — *La Messe de Requiem*, de Verdi. — Les jeunes compositeurs.

3 juin. *Le Passsage de la mer Rouge*, de M. Rabuteau. — *Suite symphonique et Psaume*, de M. Ch. Lefebvre. — Festival à Caen : M. Pasdeloup. — Publication des œuvres de Glück par mademoiselle Pelletan et M. Damcke.

14 juin. *Messe de Requiem*, de Verdi (x).

2 juillet. Le musée Clapisson. — Un livre de M. Gustave Chouquet.

19 juillet. *L'Esclave*, de M. Edmond Membrée.

5 septembre. *Le Pardon de Ploërmel*, reprise. — *Robert le Diable*. — M. Bazier.

27 septembre. *Les Malheurs d'Euterpe*. — A propos de l'Opéra-Comique et de l'Opéra. — *Recueil de chants religieux israélites*, par M. Naumbourg.

17 octobre. *Lucrezia Borgia*. — *Les Huguenots*. — Le Choral Pasdeloup.

1er novembre. *Acis et Galathée*, de L. Erhart. — *Ouverture*, de H. Maréchal.

15 novembre. *Don Juan*. — *Les Huguenots*. — Reprise de *Mireille*.

24 novembre. *Les Parias*, d'E. Membrée. — *Judas Maccabée*, de Hændel.

15 décembre. *Beppo*, de M. Conte. — *Faust*. — *Elie*, de Mendelssohn.

1875

15 janvier. *La Juive*, à l'Opéra. — *Le Freyschütz*. — *La Damnation de Faust*. — *L'Enfance du Christ*.

29 janvier. Reprise du *Caïd*, d'A. Thomas. — *Scènes dramatiques*, de J. Massenet. — *La Danse macabre*, de Saint-Saëns. — Concerts.

20 février. *Histoire générale de la musique*, de F.-J. Fétis. — *Fritiof*, de Max Bruch. — Mélodies, de Ch.-L. Hess.

27 février. *La Favorite*. — *Guillaume Tell*. — *Carmen*. — *Concerto en sol mineur*, de Saint-Saëns. — *L'Arlésienne*. — 3e symphonie de madame Farrenc. — *Gloria victis*, de M. Alexis Rostand. — *La Symphonie espagnole*, de Lalo. — M. Sarazate.

14 mars. Première de *Carmen* de Bizet, à l'Opéra-Comique (xx). *Histoire de la musique dans l'antiquité*, par M. Gévaërt. — *Guillaume Tell*.

27 mars. *Ève*, de Massenet. — *Rédemption*, de César Franck. — *Agar*, de Georges Pfeiffer.
17 avril. *Hamlet*. — Madame Carvalho. — *Requiem*, de Johannes Brahms. — *Notice sur Auber*, par V. Massé.
25 avril. *La Forêt*, de madame de Grandval. — Alphonse Royer. — Henri Reber.
14 mai. *L'Amour africain*, de Paladilhe. — *Don Muscarade*, de E. Boulanger. — Henri Reber.
26 mai. *La Tour de Babel*, d'Antoine de Rubinstein.
13 juin. Mort de Bizet (xx). — Les envois de Rome. — Festival de Caën.
24 juillet. *Histoire de la musique dans l'antiquité*, par M. Gévaërt.
29 juillet. *Roméo*, de Berlioz. — Œuvres de Schumann, Saint-Saëns, Lalo, Fouque.
16 septembre. Lettre de Florence sur les fêtes du Centenaire de Michel-Ange.
18 septembre. 2e Lettre de Florence.
19 octobre. Mort de Léon Ehrhart. — *Le Val d'Andorre*, d'Halévy.
9 novembre. *L'Arlésienne*. — Hommage à la mémoire de Bizet. *Lamento*, *Patrie*. — 4e concerto de Saint-Saëns. — *Clytemnestre*, d'André Wormser. — Airs à danser des XVIIe et XVIIIe siècles.
21 novembre. Reprise de *Carmen*. — *La Filleule du Roi*, de Vogel. — M. Sarazate. — *Roméo et Juliette*, de Berlioz. — *Le Sacrifice*, de Th. Ritter.
12 décembre. *Roméo et Juliette*, de Berlioz, au Châtelet. — Vizentini. — Concours Cressent.
26 décembre. Revue musicale de l'année 1875.

1876

21 janvier. — Reprise du *Voyage en Chine*. — Centenaire de Boïeldieu et le livre de M. A. Pougin. — *Histoire de la musique* par M. Marcillac. — *Harold en Italie*, de Berlioz. — Symphonie de M. Deldevez.
29 janvier. Concert de M. Ketten. — Fragment de *Sigurd* au Conservatoire, chanté par madame Krauss et M. Vergnet.
15 février. *La Juive*. — Halévy et Meyerbeer. — *Les Héroïques*. — *Annales du théâtre et de la musique en 1845*, par MM. Noël et Stoullig.
1er mars. Deux premières parties de *la Damnation de Faust*. Lettre de Berlioz à M. Deldevez.
19 mars. *Le Déluge*, de Saint-Saëns. — *Les Concerts classiques en France*, par M. Eusèbe Lucas.

9 avril. *Jeanne d'Arc*, de Mermet.
16 avril. *Piccolino*, d'E. Guiraud.
26 avril. *Aïda*, de Verdi.
14 mai. *Les Amoureux de Catherine*, de H. Maréchal. — *Les Héroïques*, de M. Henri Perry-Biajioli. — *Dimitri*, de Joncières.
28 mai. *Philémon et Baucis*, de Gounod. — *Les Erynnies*, de Massenet.
18 juin. A propos du *Magnifique*, de Philippot. — Reprise d'*Oberon*. — Quatuor de Verdi. — Madame Marie Sass.
15 juillet. Les concerts de la saison.
17 août. Institution des Dames pensionnaires de S. M. le roi des Pays-Bas pour l'art lyrique et dramatique.
18 septembre. Félicien David (xx).
8 octobre. Exposition musicale d'œuvres de compositeurs vivants.
12 novembre. *La Forza del Destino*, de Verdi. — *Giralda*, d'A. Adam. — M. de la Nux. — M. Hillemacher.
25 novembre. *Paul et Virginie*, de V. Massé. — Un exemplaire de *Paul et Virginie*, annoté par Berlioz (xx).
10 décembre. Reprises d'*Aïda* et de *Poliuto*. — *Lalla-Roukh*. — *La Fille du Régiment*. — *Le Barbier de Séville*. — *Les Troqueurs*, d'Hérold. — *Robert le Diable*.

1877

16 janvier. Revue musicale de l'année 1876.
30 janvier. Reprise de *Martha*. — Reprise de *la Fête du Village voisin* et de *Cendrillon*. — Mélodies de M. Duvernoy et de M. Cressonnois.
18 février. *Requiem* de Deldevez. — Habeneck. — 9e symphonie de Beethoven. — Mademoiselle Gabrielle Kraus. — Société fondée pour l'exécution des derniers quatuors de Beethoven. — *La Damnation de Faust*. — *Linda di Chamounix*. — *Le Timbre d'Argent*.
27 février. *Le Timbre d'Argent*, de Saint-Saëns. — *Philémon et Baucis*.
13 mars. *La Damnation de Faust*, de Berlioz (xx).
30 mars. Exécution de *la Damnation de Faust* au Châtelet. — Festival Beethoven. — Madame Marie Poitevin.
15 avril. *Cinq-Mars*, de Gounod.
29 avril. *Le Bravo*, de Salvayre.
10 mai. *Le Roi de Lahore*, de Massenet.
23 mai. *Bathyle*, de M. Chaumet. — Hector Berlioz.
27 juin. Madame Patti. — *Judith*, de Ch. Lefebvre.
8 juillet. Les concerts.

19 août. Les concours du Conservatoire.
28 août. *La Reine de Chypre*, d'Halévy.
3 septembre. Courses de taureaux à Saint-Sébastien. — Frascuelo. — *Voyage en Espagne*, de M. Poitou. — Cambo, le Pas de Roland. Biarritz.
19 septembre. *La Clef d'or*, de E. Gautier. — *Graziella*, de A. Choudens. — *L'Aumônier du Régiment*, de H. Salomon. — Monjauze.
7 octobre. *L'Éclair*, de F. Halévy. — *Mignon*. — *Le Bravo*. — *Adolphe Adam*, par Arthur Pougin.
28 octobre. *Les Diamants de la Couronne*. — *Lalla-Roukh*. — *Paul et Virginie*. — *Si j'étais Roi* ou *le Dormeur éveillé*. — Concerts Pasdeloup.
18 novembre. *La Surprise de l'Amour*, de F. Poise. — *Poliuto*, de Donizetti. — *Si j'étais Roi*, d'A. Adam.
27 novembre. *Cinq-Mars*, de Gounod. — Tamberlick dans *Otello*. — Collection d'instruments de musique d'Adolphe Sax. — Airs variés (critique), par M. A. Jullien.
19 décembre. *Zilia*, de G. Villate. — *Rigoletto*. — *Damnation de Faust*. — Concerts de violoncelle d'E. Lalo. — *Samson et Dalila*, à Weimar.
29 décembre. *L'Africaine*. — *Filles de Bretagne*, de Kowalski. — Envois de Rome : MM. Wormser et Salvayre. — *La Nativité*, de H. Maréchal. — Blanche Baretti.

1878

17 janvier. Revue musicale de l'année 1877. Les théâtres lyriques.
28 janvier. *Le Char*, d'Emile Pessard. — *Les Amants de Vérone*, du marquis d'Ivry. — *Christophe Colomb*, de F. David. — 2e concerto de C. Saint-Saëns. Concerts Cressonnois.
13 février. L'Opéra-Comique, le Théâtre-Lyrique, les Concerts populaires et la Commission du budget.
28 février. *Les Diamants de la Couronne*. — *Ernani*. — Théodore Dubois, Benjamin Godard. — *Narcisse*, de Massenet. — Léon Massart.
20 mars. *La Fille du Roi des Aulnes*, de Niels Gade. — *L'Étoile du Nord*.
30 mars. *Requiem* de Berlioz. — Reprise de *l'Étoile du Nord*.
21 avril. *Alma l'Incantatrice*, de Flotow. — *Le Triomphe de la Paix*, de Samuel David.
5 mai. Reprise de *la Statue* à l'Opéra-Comique (xx).
19 mai. Les concerts de la saison.
2 juin. *Psyché*, d'A. Thomas.

16 juin. Les concerts.
5 juillet. Les Bohémiens de Moscou. — Concerts. — Cantates pour le prix de Rome.
14 juillet. *Le capitaine Fracasse*, de Pessart.
28 juillet. *Pepita*, de Léon Delahaye fils. — Réflexions au sujet de *Pepita*.
19 août. Concours du Conservatoire.
26 août. Concerts. — Festivals. — Orphéons. — Leslie's choir.
24 septembre. La question du Théâtre-Lyrique.
6 octobre. La Cour et l'Opéra sous Louis XVI : *Marie-Antoinette et Sacchini*. — *Salieri*. — *Favart et Glück*, d'après des documents, par M. Ad. Jullien.
10 octobre. *Id.*
15 octobre. *Polyeucte*, de Ch. Gounod.
23 octobre. *Les Amants de Vérone*, du marquis d'Ivry. — *La Fille de Jephté*, cantates de MM. Clément Broutin et Alexandre Rousseau.
12 novembre. *Symphonie fantastique* et *Harold en Italie*, de Berlioz. — *Messe de Requiem* de Saint-Saëns.
30 novembre. *Les Noces de Fernande*, de Louis Deffès. — *Le Paradis perdu*, de Th. Dubois.
15 décembre. La question de l'Opéra. — *Correspondance inédite de Berlioz, 1819-1868*, par Daniel Bernard.

1879

1er janvier. *Le Tasse*, de B. Godard.
14 janvier. *Suzanne*, de Paladilhe. — *Judith*, de Ch. Lefebvre. — Festivals.
1er février. *Roméo*, de Gounod. — Suppression du Théâtre-Lyrique.
16 février. *Roméo et Juliette*, de Berlioz. — Concerts populaires. — Encore un mot sur le Théâtre-Lyrique.
11 mars. *Le Pain bis*, de Th. Dubois. — *La Zingarella*, de Joseph O'Kelly. — *L'Enlèvement de Proserpine*, de Th. Dubois. — Mademoiselle Marianne Viardot.
22 mars. Festival Berlioz à l'Hippodrome. — *La Courte échelle*, de Membrée.
13 avril. *La Flûte enchantée*. — *Le Roi de Lahore*, de Massenet. — Chanson des lavandières dans *Ruy Blas* (Delibes).
27 avril. Festival Gounod : *Messe de Sainte-Cécile*, *Gallia*, *Super flumina Babylonis*, etc. — Premier acte de *Lohengrin*. — *La Résurrection de Lazare*, de R. Pugno.
9 mai. *Don Juan*. — *Le Caïd*.

26 mai. Fragments du premier acte de *Lohengrin*. — Sifflets et siffleurs. — *Ossiane*, de madame Jaëll. — *La Musique et les musiciens à Paris*, par le docteur Hanslick.

16 juin. Fête à l'Opéra. — *Embrassons-nous, Folleville*, d'Avelino Valenti.

1er juillet. Concerts.

8 juillet. Le grand prix de composition musicale : M. Charles Hüe.

11 août. *Balthazar*, de Guilmant. — *Mignon* et un *Requiem* de Schumann. — *Messe de Requiem*, de Saint-Saëns. — Transcription de *la Damnation de Faust*, par M. Pfeiffer. — Pièces pour piano, de H. Reber; publications de G. Serpette, H. Maréchal. — Mélodies diverses.

25 août. Concours du Conservatoire.

22 septembre. Reprise de *la Muette de Portici*.

1er octobre. Orphéons à Cherbourg.

17 octobre. *Aïda*, à l'Opéra. — *Le Pré aux Clercs*. — Prochaine exécution de *la Prise de Troie*.

31 octobre. Ouverture, de M. de la Nux. — *Médée*, de Georges Hüe. — Mélodies de Chopin. — Lieder, de Lalo. — *Guido et Ginevra*.

16 novembre. *Lalla-Roukh*. — *Guido et Ginevra*, d'Halévy. — *Lucie de Lammermoor*. — *La Colombe*, de Gounod. — *L'Écossais de Chatou*, de M. Léo Delibes.

30 novembre. *Faust*. — *Les Huguenots*. Débuts à l'Opéra. — *La Flûte enchantée*. — *La Dame blanche*. — *Rita ou le Mari battu*, de Donizetti. — *Sintillia la Bohémienne*, de Pinto. — Fragments d'*Étienne Marcel*, de Saint-Saëns. — Premier acte de *la Prise de Troie*, de Berlioz.

12 décembre. *La Prise de Troie*, de Berlioz (xx).

26 décembre. *Gianora*, de S. Rousseau. — Exécution de *la Prise de Troie*, au Châtelet.

1880

10 janvier. Reprise de *Don Juan*. — Reprise de *Paul et Virginie*. — Envoi de Rome. — Revue de l'année musicale 1879.

27 janvier. *La Lyre et la Harpe*, de Saint-Saëns. — Mélodies de Ch.-M. Widor. — Le prix Rossini.

22 février. *Pétrarque*, de H. Duprat. — *La Traviata*. — Madame Patti.

7 mars. *Faust*, de Schumann. — Madame Patti, dans *Il Barbiere de Siviglia* et *Il Trovatore*.

13 mars. *Jean de Nivelle*, de Delibes.

26 mars. *Aïda*, de Verdi. — Concerts.

18 avril. *Diane*, de B. Godard. — Les compositeurs chefs d'orchestre.

28 avril. *La Fille du Régiment.* — *Souvenirs d'un chanteur*, par Duprez. — Mélodies de Paladilhe. — Madame Patti.
15 mai. Mademoiselle Montalba. — Mémoire relatif à la reconstitution du Théâtre-Lyrique, présenté par Ch. Lamoureux.
30 mai. Concert historique à l'Opéra : fragments d'*Alceste*, de Lulli; d'*Iphigénie en Tauride*, de Glück; d'*Anacréon*, de Grétry; de *Moïse*, de Rossini. — *La Vierge*, de Massenet.
19 juin. *La Fée*, de M. Hémery.
18 juillet. *Mefistofele*, de Boito, à Londres.
27 juillet. Festival Hændel à Londres.
28 juillet. *Idem*, suite.
18 août. Concours du Conservatoire.
24 septembre. De Luchon à Paris. — M. Édouard Broustet. — Henriot. — *Les Huguenots.* — *Le Postillon de Longjumeau.*
15 octobre. *Le Bois*, d'Albert Cahen. — *M. de Floridor*, de Théodore de Lajarte. — Festival au Châtelet.
30 octobre. Concerts. — *L'Alceste*, de Glück : le manuscrit. — *Mignon.*
8 novembre. *Le Comte Ory.* — Cantate de M. Hillemacher. — Ouverture de M. Wormser. — Le manuscrit d'*Alceste.*
30 novembre. *La Tempête*, d'Alphonse Duvernoy.
11 décembre. Mort de Henri Reber.
12 décembre. *La Korrigane*, de M. Widor.
26 décembre. *L'Amour médecin*, de M. Poise. — *Richard Cœur de Lion.* — Envois de Rome.

1881

9 janvier. *Mozart, l'homme, l'artiste*, par V. Wilder. — *L'Opéra secret au XVIIIe siècle*, par Ad. Jullien. — *Chopin*, par Jean Kleizinski. — *Kermesses*, de B. Godard.
15 janvier. Revue musicale de 1880.
30 janvier. *L'Enfance du Christ*, de Berlioz. — La statue de Berlioz.
19 février. *Contes d'Hoffmann*, de J. Offenbach.
26 février. Le prix Rossini. — *La Fille de Zaïre*, de madame de Grandval. — Concert de madame Viguier. — Concerts du Conservatoire.
27 mars. Autographes de Meyerbeer acquis par la bibliothèque de l'Opéra.
29 mars. *Id.*, suite.
7 avril. *Le Tribut de Zamora*, de Gounod.
29 avril. 700e des *Huguenots.* — Un autographe de Meyerbeer. — *Les Argonautes*, d'Augusta Holmès.
14 mai. Reprise d'*Hamlet.* — *Le Trouvère.* — Mademoiselle Subra. — *Les Argonautes.*

29 mai. *Le Pardon de Ploërmel.* — *La Flûte enchantée.* — Mozart et Wagner à l'égard des Français, par Ad. Jullien.
18 juin. Mademoiselle Griswold. — Mademoiselle Lacombe-Duprez. — *La Traviata.* — Henri Vieuxtemps.
20 juin. *Gen viève*, de Guiraud.
24 juillet. L'Opéra populaire municipal.
18 août. Concours du Conservatoire. — Nécessité de rétablir le pensionnat. — Le répertoire classique.
19 août. Concours du Conservatoire.
10 septembre. *Les Contes d'Hoffmann.* — *Hérodiade*, de Massenet. — Théâtre-Lyrique chinois de Pékin. — Un ballet de Lalo et la Chorégraphie. — Vizentini.
8 octobre. Les opéras qui émigrent à l'étranger. — Société de concerts. — *Le Tribut de Zamora*, de Gounod.
29 octobre. Cantates : *Geneviève*, de M. Guiraud. — M. Bruneau. — M. Hillemacher.
30 novembre. *La Statue*, au Théâtre de la Monnaie, à Bruxelles.
13 décembre. *Lélio ou le retour à la vie*, de Berlioz. — Lettres intimes de Berlioz. — *Hector Berlioz*, par Ad. Jullien.
25 décembre. *Hérodiade*, de Massenet (xx).

1882

10 janvier. *Le Sinaï*, de Cl. Boutin. — *Kaddir*, de S. Rousseau. — *Les Pantins*, de Georges Hüe. — *La Taverne des Trabans*, de H. Maréchal.
25 janvier. Les théâtres lyriques.
12 mars. *Namouna*, d'Edouard Lalo.
31 mars. *Galante aventure*, d'E. Guiraud.
22 avril. *Françoise de Rimini*, d'A. Thomas.
30 avril. *La Vallée de Josaphat*, de M. Salvayre. — M. Lalo. — M. Marsick.
20 mai. *Noces de Figaro.* — Le prix Mombine. — L'union des jeunes compositeurs.
1er juin. Une lettre de Richard Wagner à propos de *Lohengrin.*
2 juillet. *Le Fandango*, de Salvayre. — *Les Annales du théâtre et de la musique*, par Ed. Noël et Ed. Stoullig. — *Joseph*, de Méhul.
14 juillet. Conservatoire. — Le grand prix de Rome. — *Édith*, cantate mise en musique par MM. Marty, Pierné, Leroux, Vidal, Tailhade.
21 août. Nécessité de rétablir le pensionnat au Conservatoire. — Les Conservatoires de province. — Toulouse. — Concours.
29 octobre. Cantates de MM. Pierné et Marty. — *Aïda.*

12 novembre. Le prélude de *Parsifal*, de Wagner (xx). — Concerts Lamoureux. — Concerts du Châtelet. — *Le Prophète.*

19 novembre. *La Nuit de Saint-Jean*, de P. Lacôme. — *Battez Philidor*, de M. A. Dutacq.

26 novembre. L'ouverture des *Francs Juges*, de Berlioz. — *Béatrix et Bénédict*, de Berlioz. — Ouverture de *Rienzi*. — *Le Roi s'amuse.* — Clément Caraguel.

10 décembre. *La Lyre et la Harpe*, de Saint-Saëns. — *La Rédemption*, de Gounod. — *Sardanapale*, de M. A. Duvernoy. — *Noces de Figaro.*

26 décembre. *Loreley*, de Paul et Lucien Hillemacher. — *Coppelia.* — M. Ritt et M. Massenet. — *Les Sept Ivresses,* d'A. Holmès. — MM. Georges Hüe et Samuel Rousseau.

1883

15 janvier. Revue musicale de l'année 1882.

29 janvier. *Giralda*, d'A. Adam. — Madame Montalba dans *la Juive.* — *Saïs*, de madame Olagnier. — *La Messe des morts*, de H. Berlioz.

11 mars. *Henri VIII*, de Saint-Saëns.

8 avril. Concerts spirituels : Madame Marie Sasse; Théodore Ritter. — *Endymion*, d'Albert Cahen. — Verdi et le directeur de l'Opéra. — Les nouveaux ouvrages de M. Massenet. — Les reprises.

22 avril. *Lakmé*, de Léo Delibes.

29 avril. Reprise de *Carmen.* — Henry Ketten.

16 mai. *La Norma*, de Bellini; *le Voyage en Chine.* — *Le Trouvère.* — *Le Lucifer* de M. Peter Benoît. — Festival de Lille. — Un mot sur *Carmen.*

26 mai. *La Perle du Brésil*, de F. David. — *Saute, marquis*, de Cressonnois. — Les concerts d'orgue, de M. Guilmant. — Lecture d'un poème d'opéra, par M. Legouvé (*Sigurd*).

17 juin. Concours de Rome. — Nouveau Théâtre-Italien. — *Les Illusions musicales*, par J. Weber.

1er juillet. *Mathias Cornu*, de M. de Bertha. — *Le Portrait*, de Lajarte. — *Les Huguenots.* — *Faust.* — *La Comédie à la Cour*, par M. Ad. Jullien.

8 août. Conservatoire. — Concours de chant, opéra, etc.

10 octobre. La Saison. — *Hamlet.* — Débuts d'Escalaïs dans *Guillaume Tell.* — *Roland à Roncevaux*, de M. Mermet.

28 octobre. *Le Gladiateur*, de M. Paul Vidal. — M. Debussy, M. René. — *La Damnation de Faust* et le monument de Berlioz. — Concerto en *si bémol*, de Mozart. — *Théâtre communal de Bologna.*

10 novembre. *Henri VIII*, reprise. — *Carmen*. — Madame Galli Marié. — *Les Erynnies*, au Châtelet. — Publications.
23 décembre. *La Farandole*, de Th. Dubois.

1884

26 janvier. Appendice à un feuilleton du 26 mai 1883 : *Sigurd* à Bruxelles. — Oratoire de *Noël* de J. Bach. — *Manon*, de Massenet (xx).
22 mars. Premier acte de *Tristan et Iseult* (xx). — *Lohengrin*, à l'Opéra-Comique. — Le ténor Gayarré.
29 mars. *La Situation musicale et l'instruction populaire en France*, par J. Weber. — *Tristan et Iseult*.
6 avril. *Sapho*, de Gounod. — *La Rédemption*, de Gounod.
20 avril. Concerto de vendredi saint. — *Hulda*, de C. Franck. — *Leda*, d'A. Bruneau. — *Fritiof*, de Max Bruch. — *Annales du théâtre et de la musique*, par E. Noël et Ed. Stoullig.
11 mai. Les concerts populaires : Pasdeloup.
16 mai. *Lakmé*, de Delibes. — Le monument de Berlioz. — *Paris dilettante au commencement du siècle*, par M. Ad. Jullien.
31 mai. Cantate du prix de Rome. — *Cendrillon*, de M. Charles Malherbe. — Pièces de piano de H. Ketten.
14 juin. *Les Martyrs*, de Donizetti. — Festival Pasdeloup. — Concerts d'orgue de M. Guilmant. — Publications.
29 juin. *Le Baiser*, d'A. Deslandres. — *L'enclume*, de G. Pfeiffer, *Partie carrée*, de M. Lovello. — Concours Cressent.
7 juillet. Mort de Victor Massé.
13 août. Concours du Conservatoire.
14 septembre. *Le Barbier de Séville* à l'Opéra-Comique. — Une étude sur Berlioz et son œuvre, par M. Ernst.
28 septembre. M. Pasdeloup. — La partition d'orchestre des *Troyens*. — Reprises projetées de *Benvenuto Cellini* et de *Namouna*. — A propos du voyage en Allemagne imposé aux grands prix de composition musicale. — Envois de Rome. — *Étienne Marcel*.
16 octobre. Le successeur de M. Vaucorbeil. — *Françoise de Rimini*. — *Le Barbier de Séville*. — *Gwendoline*, de Chabrier. — Ouverture pour *Faust*, de M. Richard Wagner.
17 octobre. *Joli Gilles*, de M. Ferdinand Poise. — Reprises de *Manon*, de *Lakmé*, de *Galathée*.
25 octobre. *Étienne Marcel*, de Saint-Saëns. — Mademoiselle d'Adler dans *Mignon*.
30 novembre. Concerto de Max Bruch. — *Carnaval d'Athènes*, de M. Bourgault-Ducoudray. — *Ariane*, de M. Guilmant.

14 décembre. *Roméo et Juliette*, de Gounod. — *Lutèce*, de mademoiselle Augusta Holmès. — *Hero*, d'A. Coquard. — *Les Lupercales*, de M. A. Wormser. — *Aurore*, d'A. Godard. — Un air d'*Erostrate*, chanté par M. Quirot. — Publications diverses.

21 décembre. *Aben Hamet*, de Th. Dubois. — Fragments de *Lohengrin*. — *Rigoletto*.

1885

11 janvier. Revue musicale de l'année 1884.

18 janvier. *Tabarin*, d'E. Pessard. — *Le Fandango*, de Salvayre. — *La Damnation de Faust*, de Berlioz, aux Concerts Lamoureux.

1er février. Madame Adler-Devriès dans *Faust*. — Le voyage de M. Gailhard à Bruxelles : madame Caron. — Fragments des *Argonautes*, d'A. Holmès. — Mélodies de P. de la Nux.

15 mars. *Le Chevalier Jean*, de V. Joncières. — *Rigoletto*. — Reprise du *Tribut de Zamora*. — *Les Maîtres Chanteurs*, à Bruxelles. — Un mot sur *Diana*.

30 mars. Envois de Rome. — *Les Sept Péchés capitaux*, d'A. de Goldschmidt. — *La Sulamite*, de Chabrier. — *La Mort d'Orphée*, de Leo Delibes. — *Les Guelfes*, de B. Godard. — *Histoire du piano et ses origines*, de Marmontel.

19 avril. Madame Adler-Devriès dans *Hamlet*. — M. de Reszké dans *Faust*. — Voyage en Allemagne de M. Lamoureux. — Fragments de *Jeanne d'Arc* et de *Sapho*, de Gounod. — Mademoiselle Sarah Bernhardt. — *Les Guelfes*, de B. Godard. — *Mélodies* de M. Weiler. — *La Tzigane*, de M. Stoumon.

3 mai. *Une Nuit de Cléopâtre*, de V. Massé. — *Prométhée enchaîné*, de MM. Lambert et Mathieu. — *Guillaume Tell*. — *Mélodies* de Mario Foscarina.

24 mai. *L'Arlésienne*, à l'Odéon. — Les concurrents pour le grand prix de composition musicale.

21 juin. *Sigurd*, à l'Opéra (xx).

6 juillet. *Endymion*, cantate de MM. Leroux, Savard, Gedalge, Missa, Lerey, Kaiser. — *Lohengrin*. — *Le Roi l'a dit*. — Un dernier mot sur les coupures de *Sigurd*.

17 août. Concours du Conservatoire. — Mademoiselle Bosman, M. Gresse. — M. Bertin.

28 septembre. Débuts de MM. Duc et Ibos à l'Opéra. — *Hamlet*. — *Lohengrin*. — Voyage à Vienne. — Une lettre de M. Marini. — Le portrait de madame Caron par Toulmouche. — *Harmonie et Mélodie*, par C. Saint-Saëns.

19 octobre. Madame Rose Caron et M. Gresse dans *la Juive*. — Reprise de *l'Étoile du Nord*. — *Une nuit de Cléopâtre*.

15 novembre. Soirée musicale du *Figaro*. — *L'Arlésienne*. — La Partition d'orchestre des *Troyens*, — *Benvenuto Cellini* en Allemagne. — Eugène Delaporte. — Concert Lamoureux à l'Éden. — Cantate de M. Leroux.
6 décembre. *Le Cid*, de Massenet.
13 décembre. *Hérode*, de M. Chaumet. — Les opéras représentés cet hiver à la Monnaie de Bruxelles. — A propos de *Lohengrin*.
27 décembre. Revue musicale de l'année 1885.

1886

24 janvier. Un dernier mot sur *Lohengrin*. — *Wagner poète dramatique*, par MM. A. Soubies et Ch. Malherbe. — Reprise de *Zampa*. — *La Symphonie avec chœurs*, de Beethoven.
31 janvier. *Les Templiers*, de H. Litolff.
28 mars. *La Cloche*, de Vincent d'Indy. — *La Valkyrie*. — Messe de Gran à Saint-Eustache. — L'abbé Liszt à Rome (xx).
4 avril. M. Verdi à Paris. — *Plutus*, de Ch. Lecocq. — *Symphonie légendaire*, de M. B. Godard.
11 avril. *L'Africaine*. — Audition des envois de Rome au Conservatoire. — Suite d'orchestre par M. G. Pierné. — *Merlin enchanté*, de M. Georges Marty. — Th. Ritter.
18 avril. *Gwendoline*, de Chabrier, au Théâtre de la Monnaie.
25 avril. *Le Songe d'une nuit d'été*, d'A. Thomas. — A. Rubinstein. — Livres nouveaux.
9 mai. *Maître Ambros*, de Widor. — Concerts Lamoureux.
30 mai. *Mors et Vita*, de Ch. Gounod. — *Henri VIII*, de Saint-Saëns. — 500e de *la Juive*.
13 juin. *La Traviata*. — *Verdi*, par M. Arthur Pougin. — *L'œuvre dramatique de Wagner*, par MM. Soubies et Malherbe.
4 juillet. Cantates : *la Vision de Saül*, mise en musique par MM. Kaiser, Bachelet, Gédalge, Savard.
12 septembre. Vacances. — Madame Rose Caron.
26 septembre. A propos de *Benvenuto Cellini*. — Débuts de M. Delmas à l'Opéra.
31 octobre. *Les Deux pigeons*, de Messager. — *Le Freischütz*. Madame Caron. M. Delmas. — Concert à la mémoire d'Hector Berlioz, au Châtelet. — M. Sarasate.
14 novembre. *Les Troyens*, à l'Opéra. — Reprise du *Songe d'une nuit d'été*. — *Vision de Saül*, de M. Savard. — Madame Fides-Devriès.
28 novembre. *Le Signal*, de Paul Puget. — *Juge et partie*, de M. Ed. Missa. — Mademoiselle Alvar dans *la Juive*.
12 décembre. *Egmont*, de G. Salvayre.
26 décembre. *Patrie*, de M. Paladilhe.

1887

16 janvier. — Un télégramme des directeurs du Théâtre de la Monnaie à propos de *Sigurd*. — *Otello* et Desdémone. — *La Symphonie légendaire*, de M. Benjamin Godard. — Mademoiselle Christine Nilsson.

23 janvier. *Richard Wagner, sa vie et ses œuvres*, par Ad. Jullien.

11 février. Première représentation d'*Otello*, de Verdi, à la Scala de Milan (xx).

20 mars. *La Valkyrie*, à la Monnaie de Bruxelles. — *Proserpine*, de Saint-Saëns.

27 mars. *Proserpine*, de Saint-Saëns. — Reprise d'*Aïda*. La symphonie de Vincent d'Indy et celle d'Edouard Lalo; premier acte de *Tristan et Iseult*; *Lohengrin* aux Concerts Lamoureux. — *Wagner jugé en France*, par G. Servières. — Compositions de Mario Foscarina.

17 avril. A propos de *Lohengrin*. — A propos d'*Otello*. — Madame Rose Caron.

8 mai. *Lohengrin*, à l'Eden.

20 mai. *Le Roi malgré lui*, d'Emmanuel Chabrier. — Le pianiste Hoffmann.

12 juin. *Kérim*, d'A. Bruneau.

3 juillet. *Didon*, cantates de MM. Bachelet, Kaiser, Erlanger et Charpentier. — *La Petite Fadette*.

9 octobre. Les suites de l'incendie de l'Opéra-Comique. — *Don Juan*. — M. Marmontel. — *Namouna* et une nouvelle symphonie de M. Lalo. — Le *Benvenuto Cellini*, de Berlioz, et l'*Ascanio*, de Saint-Saëns.

23 octobre. *Roméo et Juliette*, de Ch. Gounod. — Louis Brandus. — Maurice Strakosch. — La petite Nikita.

6 novembre. Exécution à l'Institut de *Didon*, cantate de M. Charpentier. — Le centenaire de *Don Juan*. — Concerts.

20 novembre. *Le Paradis et la Péri*, de Schumann. — *Le Roi malgré lui*, de Chabrier.

4 décembre. Centenaire de la mort de Glück (xx).

18 décembre. *Marie-Magdeleine*, de Jules Massenet. — Scène d'*Hermione*, tirée d'*Andromaque*, mise en musique par madame Viardot. — *Stratonice*, de M. Diet. — Concert de M. Ernest Guiraud. — Envois de Rome. — Mademoiselle Arnoldson dans *Mignon*.

1888

1er janvier. Revue musicale de 1887.
22 janvier. *Zaïre*, de Paul Collin et Charles Lefebvre. — *Manfred*, de Schumann. — *Sire Olof*, de L. Lambert. — *Une pensée par jour*, par M. Albert Soubies.
5 février. *La Dame de Monsoreau*, de M. Salvayre. — Concerts Lamoureux. — Concerts du Châtelet.
4 mars. *Jocelyn*, de Benjamin Godard.
8 avril. Concerts de vendredi saint. — Madame Krauss. *Ludus pro patria*, d'A. Holmès. — Un livre sur *Otello*.
22 avril. *La Damnation de Faust*, au Châtelet. — *Henri VIII*, de Saint-Saëns.
13 mai. *Le Roi d'Ys*, de Lalo (xx). — *Les Jardins d'Armide*, cantate de M. Auguste Chapuis. — *Hamlet*, d'Aristide Hignard.
20 mai. *Les Jardins d'Armide*. — *Hamlet*, de Hignard.
10 juin. Reprise de *Sigurd*. — *Le Baiser de Suzon*, de H. de Bemberg. — Reprise de *l'Ombre*, de Flotow. — Madame Marie Sass.
1er juillet. *Velleda*, cantates de MM. Carraud, Bachelet, Erlanger et Dukas. — *Mélodies*, de M. Chizat.
3 septembre. Les plages normandes. — L'Incident Saleza. — Projets de M. Paravey. — Le théâtre du Château-d'Eau. — Le Théâtre de la Monnaie. — *Henri VIII*, *Ascanio* et *Benvenuto Cellini*. — Berlioz et M. Eugène Diaz.
21 octobre. *Jocelyn*, de Benjamin Godard. — *Lettres de Mozart*, par M. de Curzon. — Concerts aériens de la Tour Eiffel.
4 novembre. Voyage en Ecosse. — Exécution de *Velleda*, cantate de M. Erlanger. Madame Rose Caron. — *Répertoire symphonique*, par Georges Marty. — *Les Amours du Diable*, de M. Grisar. — *Le Mage et le Persan*. — *Hector Berlioz, sa vie et ses œuvres*, par M. Ad. Jullien. — Concerts.
2 décembre. *Roméo et Juliette*, de Gounod.
23 décembre. *L'Escadron volant de la reine*, de H. Litolff. — Les Concerts Colonne et les Concerts Lamoureux.

1889

3 février. *Hector Berlioz*, par Adolphe Jullien.
3 mars. *Les Pêcheurs de perles*, de Bizet, à Monte Carlo.
14 avril. 48e audition de *la Damnation de Faust*. — *Berlioz intime*, d'Ed. Hippeau. — Voyage à Marseille.
19 mai. *Esclarmonde*, de Massenet.

2 juin. *Le Théâtre-Italien.* — Concerts du Trocadéro. — *Esclarmonde.*
30 juin. *La Tempête*, d'A. Thomas. — Société des concerts du Conservatoire. — Fragments de *Sigurd* et de *Psyché.*
15 septembre. *L'Ode triomphale*, d'Augusta Holmès.
3 décembre. Reprise de *Mireille.* — *Les Noces de Fingal*, de M. Blas Colomer.

1890

8 janvier. Revue musicale de l'année 1889.
18 janvier. *Siegfried*, au Théâtre de la Monnaie (xx).
30 mars. *Ascanio*, de Saint-Saëns.
20 mai. *Dante*, de Benjamin Godard. — Madame Rose Caron, *Sigurd* et *Salammbô* à la Monnaie.
1er juin. *Zaïre*, de M. Paul Véronge et de la Nux. — Société des grandes auditions musicales de France, fondée par madame la comtesse Greffulhe. — Hubert Léonard.
8 juin. *Béatrix et Bénédict*, de Berlioz (xx). — *La Basoche*, de M. Messager. — *La Juive.*
15 juin. *Le Rêve*, de Léon Gastinet. — *Histoire du Théâtre de la Monnaie*, par M. Jacques Isnardon. — Un mot sur la disparition de *Dante.*
18 septembre. *Le Mage* et *Salammbô.*
9 novembre. *Samson et Dalila*, de Saint-Saëns (xx). — *La Jolie fille de Perth*, de Bizet. — *Lohengrin.*
7 décembre. *Benvenuto Cellini*, de G. Diaz. — *Noël ou le Mystère de la Nativité*, de Paul Vidal.

1891

24 mars. *Le Mage*, de Massenet.
7 juin. *Israël en Egypte*, de Hændel. — *Vieuxtemps, sa vie, ses œuvres*, par M. Théodore Radoux.
21 juin. *Le Rêve*, de Bruneau.
20 septembre. *Lohengrin*, à l'Opéra.
22 novembre. Le centenaire de Meyerbeer. Souvenirs anecdotiques.

1892

3 janvier. *Thamara*, de Bourgault-Ducoudray. *La Tempête*, de A. Thomas. — Mademoiselle Mauri. — *Musiciens d'Aujourd'hui*, par M. Ad. Jullien. — Un mot d'adieu à MM. les directeurs de l'Opéra.

17 avril. *Le Sardanapale*, de M. Duvernoy. — *Le Cousin Placide*, de M. Diet. — Un mot à propos du *Werther*, de M. Massenet. — *Les Drames musicaux de Wagner et le Théâtre de Bayreuth*, par M. Henri Contagne.
15 mai. *Eguerrande*, de M. Auguste Chapuis. — Mort d'Édouard Lalo; Ernest Guiraud; Ferdinand Poise.
29 mai. *Salammbô*, à l'Opéra (xx).
12 juin. *Les Troyens*, de Berlioz, à l'Opéra-Comique.
26 juin. *Sylvia*, de Delibes. — *La Vie du Poète*, de G. Charpentier.
23 octobre. Olla Podrida. — Luchon. — Edouard Broustet. — *La Damnation de Faust*.
6 novembre. *Les Huguenots*; *Lohengrin*. — *La Chasse fantastique*, d'Erlanger. — *Amadis*, de M. Busser. — *Rabelais*, de Léon Ganne.
27 novembre. *Samson et Dalila*. — *Penthésilée*, de Bruneau. — *Lesbos*, de Fournier Alix.
11 décembre. *L'Enfance du Christ*. — *Stratonice*, de Fournier Alix.

1893

22 janvier. *Werther*, de Massenet (xx).
5 février. *Madame Chrysanthème*, d'A. Messager.
13 mai. *La Valkyrie*, à l'Opéra (xx).
27 mai. Les Réformes et les projets de M. Gailhard. — *Phryné*, de M. Camille Saint-Saëns.
8 juillet. Cantates du prix de Rome. — Six concurrents. — *Antigone*, de M. F. Beissier. *La Valkyrie*. — Projet du théâtre lyrique populaire de M. Adolphe Aderer.
30 septembre. Uriage. — *Deidamie*, de H. Maréchal. — *Le Dîner de Pierrot*, de Ch.-L. Hess. — *Madame Rose*, de Ch. Banès. — Intérieur d'un ténor.
28 octobre. Charles Gounod et son œuvre (xx).
11 novembre. Concerts Colonne à la mémoire de Gounod. Le monument de Gounod. — Madame Pacary.
25 novembre. *L'Attaque du Moulin*, d'A. Bruneau.

1894

8 mars. *Hulda*, de César Franck, à Monte Carlo.
21 avril. *Falstaff*, de Verdi.
5 mai. Envois de Rome. — *Saint-Julien-l'Hospitalier*, de M. Camille Erlanger.
10 novembre. *Daphné*, de Henri Rabaud. — *Buona Pasqua*, de M. Carraud. — Les prix de Rome. — Concerts. — Jules Pasdeloup.

13 octobre. *Otello*, de Verdi.
8 décembre. Le cycle Berlioz aux Concerts Colonne : *Roméo et Juliette*.

1895

16 mars. Lettre de Nice.
25 mai. *Tannhauser*, à l'Opéra. — *La Damnation de Faust*, à l'Opéra.
8 juin. *Guernica*, de Paul Vidal. — *Pris au piège*, d'André Gédalge.
12 octobre. *La Navarraise*, de Massenet. — Alfred Bruneau, successeur de Ch. Darcours au *Figaro*. — *Le Fiancé de la Mer*, de J. Bordier d'Angen.
23 novembre. Premier concert de l'Opéra. — Un mot sur *Cavalleria rusticana*. — *Litanies de la Beauté*, de M. Paul Puget. — *Musique*, par M. Ad. Jullien.
7 décembre. *Xavière*, de Th. Dubois.
21 décembre. *Frédégonde*, de C. Saint-Saëns. — Troisième concert de l'Opéra. — Une jeune violoniste.

1896

18 février. Ambroise Thomas.
12 avril. *Ghiselle*, de César Franck. — Le *Requiem*, de M. Bruneau ; le *Saint-Georges*, de M. Paul Vidal. — Berlioz et Wagner.
26 avril. *Hellé*, d'A. Duvernoy.
10 mai. *Le Chevalier d'Harmental*, de M. André Messager. — Concert de mademoiselle Jenny Passama.
5 juillet. *La Femme de Claude*, de M. Albert Cohen. — La cantate de M. Mougnet.
8 novembre. *Don Juan*. — *Mélusine*, de J. Mougnet.
22 novembre. *Aude et Roland*, de Léon Honnoré. — *Don Juan*, à l'Opéra-Comique.

1897

25 avril. Choses vagues à propos d'un hameau de pêcheurs et d'une lettre de M. Camille Saint-Saëns. — *Chemin de Croix*, de M. Alexandre Georges. — Concert pour le monument de Henri Vieuxtemps. — Le futur Théâtre-Lyrique.
23 mai. *Le Vaisseau fantôme*, de Wagner, à l'Opéra-Comique (xx).
8 août. Le Théâtre d'Orange : *Les Erynnies*, de Massenet. — *Le Triomphe d'Apollon*. — *Antigone*, de Camille Saint-Saëns.

21 novembre. *Les Maîtres Chanteurs de Nuremberg*, de Wagner, à l'Opéra (xx). — Rentrée de Madame Rose Caron. — Madame Jeanne Raunay.
5 décembre. *Sapho*, de M. Massenet. — M. Saléza. — M. Henri Marteau.

1898

12 juin. *La Cloche du Rhin*, de Samuel Rousseau.
26 juin. *La Vie de Bohème*, de Giacomo Puccini.

1901

16 mai. Mort de Cazin.
4 décembre. Mort d'Édouard Broustet.

TABLE

PRÉFACE . . . . . .

ERNEST REYER

La Statue 3
Sigurd. 15
Salammbô 31

WAGNER

Tannhauser. 47
Rienzi 57
Le prélude de *Parsifal*. 69
Tristan et Iseult. (premier acte) 76
Siegfried. 88
La Valkyrie 105
Les Maîtres Chanteurs de Nuremberg 124
Le Vaisseau fantôme. 137
Études classiques et wagnérisme 149

BERLIOZ

La Damnation de Faust 155
La Prise de Troie. 167
Béatrix et Benedict 184
A propos de *Paul et Virginie*. 190

GLÜCK

Le centenaire de la mort de Glück 199

LISZT

Liszt. 207

WEBER

Euryanthe 215

FÉLICIEN DAVID

Félicien David. 233

GOUNOD

Faust 247
Gounod et son œuvre. 256

GEORGES BIZET

La Jolie fille de Perth. 271
L'Arlésienne 285
Carmen 293
Georges Bizet 302

VERDI

Otello 313

MASSENET

Marie-Magdeleine 329
Hérodiade 338
Manon 349
Werther.. 358

SAINT-SAENS

Samson et Dalila 373

LALO

Le Roi d'Ys 387

TABLE CHRONOLOGIQUE des feuilletons d'Ernest Reyer parus dans le *Courrier de Paris* et le *Journal des Débats* (1857-1899). 403

491-09. — Coulommiers. Imp. PAUL BRODARD. — 10-09.

ML 60 H497
3 9097 00301807 5
Reyer, Ernest, (1909)
Quarante ans de musique;

ML60
H497
130451 M
Reyer, Ernest
Quarante ans de musique.

ML
60
H497
130451